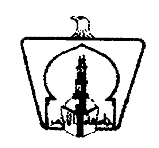
جامعة الأزهر
كلية الدراسات الإسلامية
والعربية للبنين بالشرقية
قسم الأدب والنقد



من تاريخ الآداب المقارنة

الأقوال الهُذَبِيَّة[1]
في
المذاهبِ النقدية، والمواقفِ الأدبيةِ

إعداد

الأستاذ الدكتور
محمد عارف محمود حسين
أستاذ الأدب والنقد
وعميد الكلية

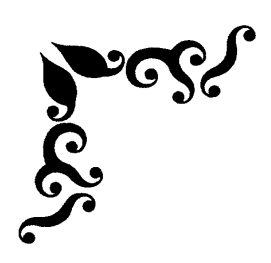
الدكتور
حسام محمد علم
أستاذ ورئيس قسم الأدب والنقد
المساعد بالكلية

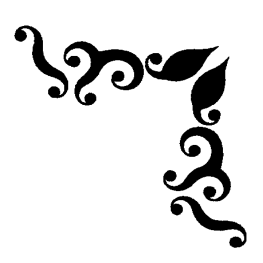
الطبعة الأولى
١٤٢٣هـ - ٢٠٠٣م

---

(١) لعلنا نقصد بالهَذَبية أنها نسبة إلى المصدر (هَذَب) وفعله (هَذَب) ومعناها جنى وقطف، أما الهُذْبية فهي نسبة إلى المصدر (هُدب) وهى تطلق على ما طال أو زاد من الشئ .... ونظن أن أحد المعنيين أو كلاهما يتناسب – ضمناً – مع محتوى الدراسة. راجــع: لسان العرب (مادة هدب).



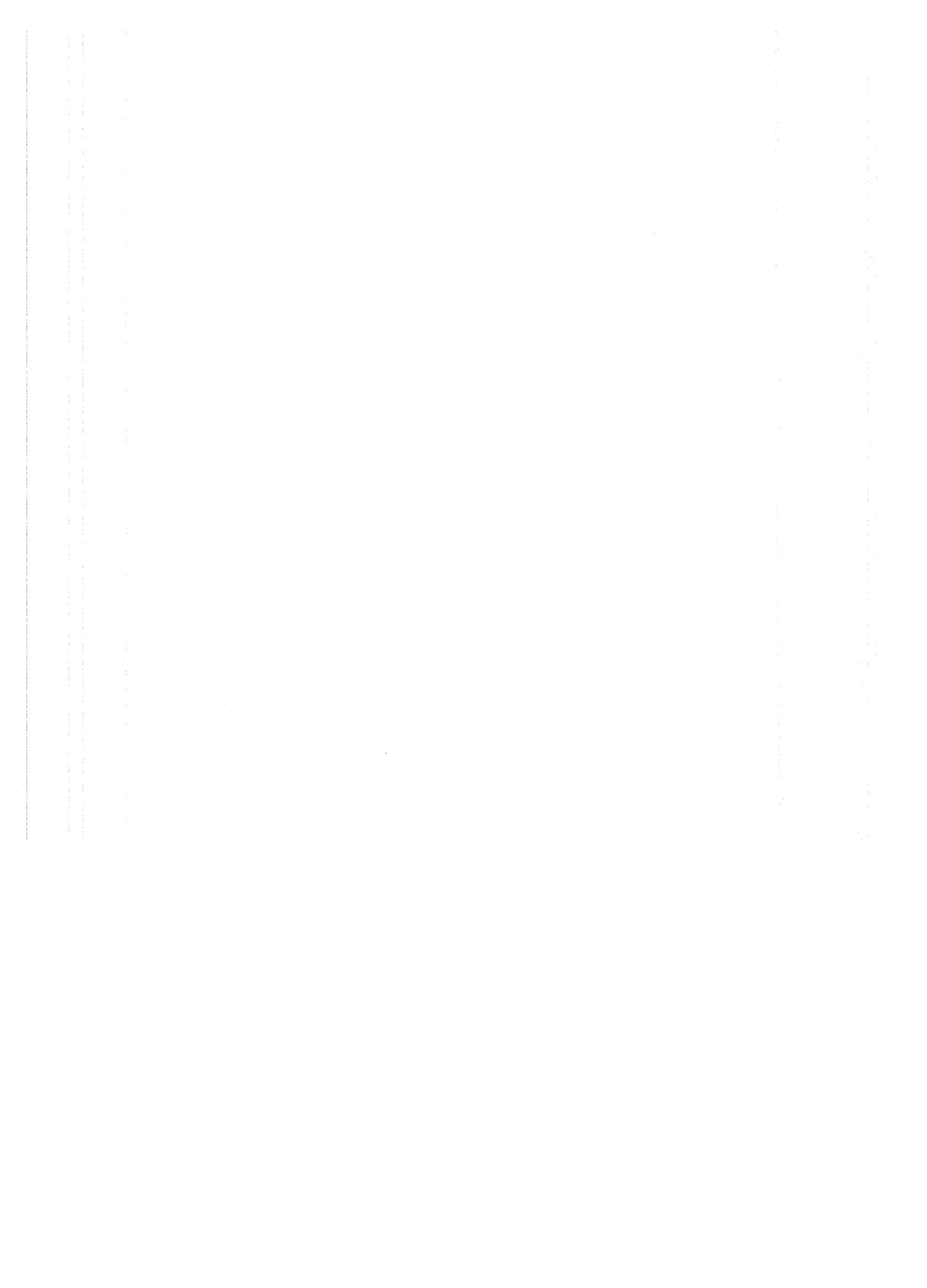




بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ لَقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ لِّمَن كَانَ يَرْجُو اللَّهَ وَالْيَوْمَ الآخِرَ وَذَكَرَ اللَّهَ كَثِيراً ﴾

صدق الله العظيم
الآيه (٢١) سورة الأحزاب



بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدُ للهِ، الرحيمِ الرحمان، خلق الإنسانَ، علمه البيانَ، وأضاء أبصارَهُ وبصائره بنور القرآنِ، والصلاةُ والسلامُ على مَنْ لا نبيَّ بعده.. إمامُ المتقين وأبلغُ المتكلمين، الذي شرّفه ربُّنا بالقرآنِ الكريم...

مهما يكنْ من أمرٍ بعد فإن تاريخَ الآداب المقارنةِ لم يزلْ ينزعُ منزعاً وسطياً بين مدِّ التأويل، وجزر التأصيلِ بسنا التأثرِ والتأثيرِ، بغيةَ الترسيخ، وأملاً في استشراف المستقبل في ظل معطيات نقدية جديدةٍ...

وبما أن ذاك العلم الوافد علينا كان غريباً في هويته – وقد تبنّت أقلامنا مهمةَ رعايتهِ حيثُ كان مدادنا نفثاً بديعاً – ؛ لذا فإننا – شئنا أم أبينا-بصدد نوعٍ من الدراسات التي نمت؛ وتضامت، ونضجت حتى أضحت شرعيةً بحثيةً، ومساراً رائداً في الحقلِ الأدبي هبَّ يسترفد معالمَه من منحًى قومي خالص، فرأيناه يقرب ما تباعد، ويجمّع ما تفرق من الآداب القومية وذلك؛ لاستيضاح ما كان غير معروفٍ، وتمثلِ ما كان خفيّاً من قيم ونظريات وصيغ أجنبيةٍ توشي بشعبيات، تضرب بجذورها في النص الأسطوري أو العجائبي .. هذا أولاً

ثانياً: أننا – بدراستنا للآداب القومية – نستطيع معرفةَ مدى إشعاع الثقافات، وتلاقح الحضارات، وتفاعل العلوم في العالم الخارجي عامة، والغربي خاصـةً، كما نوثّق عرى القيم التواصلية – بين الأمم والشعوب المختلفة بفضل وسائل الإعلام – تواصلاً نغزي به أصالتنا، ونعلي فيه من معادن فكرنا.

ثالثاً: كون أن الآداب المقارنة ما هي إلاّ وسيلة من وسائل تفسير النصوص والأعمال الأدبية وتنوعها ما بين المسلمات العلمية أو المعلمية الفكرية، والعفوية أو القصدية، والتأثرية أو التأثيرية فإنه يهدف – من وراء ذلك – إلى رفع أسقف المعرفة إلى آمادٍ واسعةٍ..

من جملة الدوافع أو البواعث السابقة فلقد نهضت الدراسة بهذه الرؤى، مختزلةً أبعادها في محتواها الدراسي الذى جاء موزعاً على فصلين:

الأول: وهو «المذاهب النقدية بين التأويل والتأصيل» حيثُ قدم خارطةً معرفيةً للمذاهب النقدية، ورحلتها الترددية بين أفضية التأويل، وجاذبية التأصيل، متناولاً تعريفَ كلِّ مذهب، وواصفاً بداياته الزمانية والمكانية، وعارضاً أسباب ظهوره، ثم مؤكداً أنها لا تعدو أن تكون معتقداتٍ لحركات فكرية أو سياسية أو اجتماعيةٍ، وقد أفرزتها ظروفٌ بيئية واحدة.
هذا ولقد حاولنا أن نتلمس صداها في بعض النماذج من أدبنا العربي، آخذين في الاعتبار ألاّ نلويَ أعناق نصوصنا، أو ندخلها في أطواء الاقتراحات المحاثية، بقصد تحريرها من قيدِ الخصوصية، أو إطار المحلية؛ لنقذفَها في قيد الذوبان في المرجعية الغربية.

الثاني: عنوانه «المواقف الأدبيةُ بين النظرية والتطبيق» حيث قدم إضاءةً خافتةً – وقد أسهمت في إيضاح الرؤية – لمفهوم الموقف الأدبي وأهميته وأنواعه، ثم انتقل للحديث عن الباعث والموقف والحدث والعلائق التي تنشأ عن تمازج وتفاعلِ كلِّ ما سبق.

هذا ولقد استعنا على شرح المقصود بالنماذج والأمثلة من الآداب القومية المختلفة تلك التي شكلت خطوطاً تتوازى، لكنها تتقاطعُ؛ لتتماس أو تتلاقى عفواً أو قصداً بعاملي التأثير والتأثر.

ونظراً لكثرة المصطلحات المنسربة تلك التي نحتها – أو وضعها – دارسوا الأدب المقارن فقد حاولنا قدرَ الطاقة – الإقلالَ من عرض الأسماءِ الأجنبية، كما تحاشينا الدخول معها في تفاصيلَ، قد تغرق الطالب في بحورها فلا نظفر – حينئذٍ – بخُفَّيْ حُنَيْن ؛ لذا فلقد رأينا من الحسن – أن تأوي إلى ركن بعيدٍ – في آخر الدراسة – تحت عنوان «الهوامش والمصادر» .

هذا ولا تزعم الدراسة لنفسها أنها بلغت حدَّ الكمال، أو أحصت الدراسةَ عرضاً، لكنها رؤيةٌ نأمل أن تفلح في تأطير المفهوم، وتوصيلِ المقصود.

كما نتمنى أن تجيءَ الدراسةُ جرعةً علميةً نافعةً، ولقمة أدبية سائغةً وصفحة دراسية صادقةً...

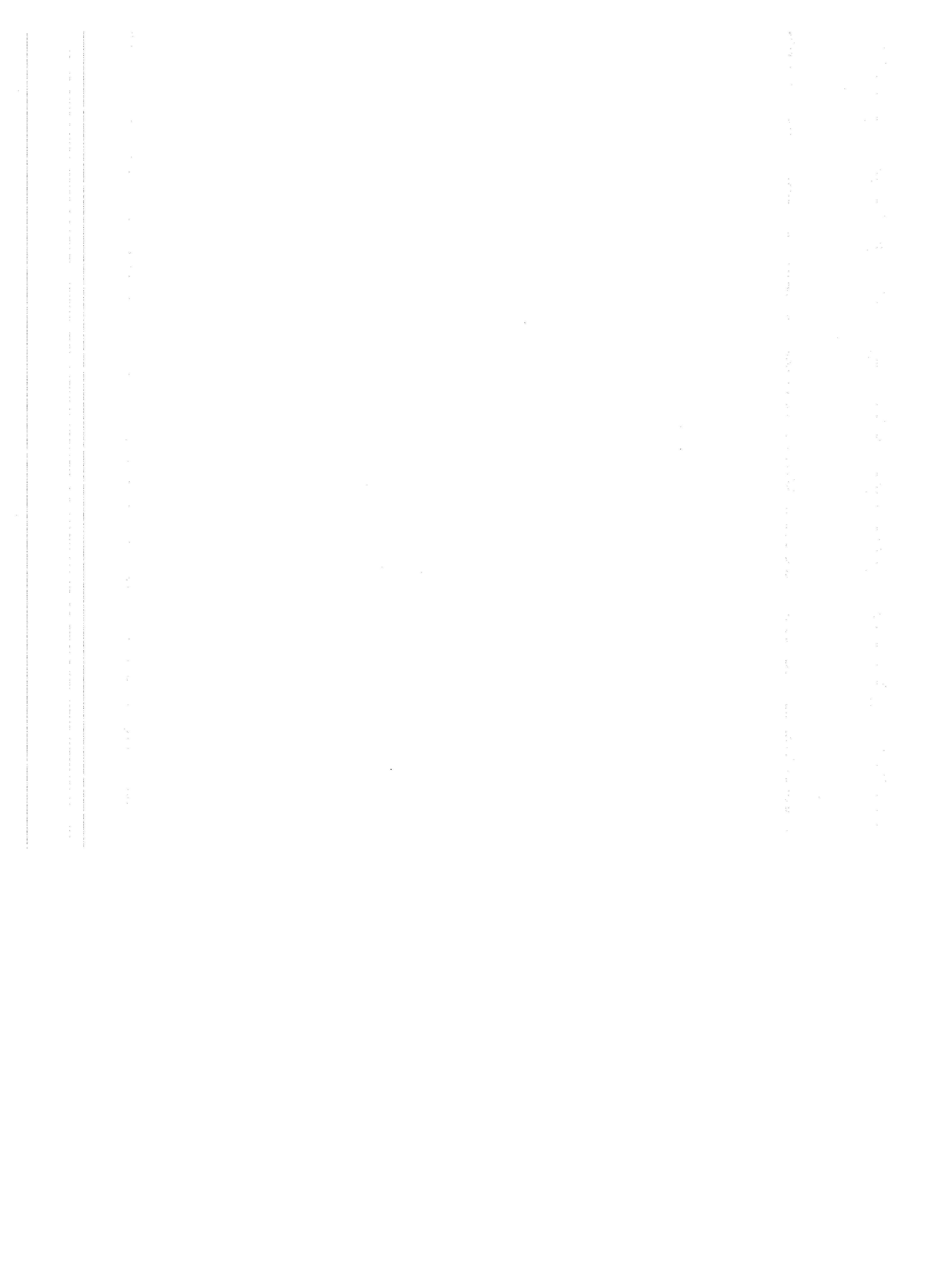
والله نسأل أن ينفع بهذه الدراسة - طلاب العلم وقاصديه.
سبحانه وتعالى من وراء القصد.

وهـو الموفق..





الفصل الأول
المذاهب النقدية
بين التأويل والتأصيل



المذاهب الأدبية والدراسات المقارنة :

الحديث عن المذاهب الأدبية أصبح ضرورةً حتميةً في الدراسات المقارنة؛ لأنها تمثل تياراتٍ فكريةً وفنية واجتماعية ساعدت الآداب العالمية على ولادتها، وحسن رعايتها، بهدف تأصيلها، وترسيخها والإفادة منها لاسيما أنها أشبه بالأطر، أو الطرز الفنية التي يصبّ فيها الأدباء مكنوناتهم، ويستودعون فيها معالم أحاسيسهم ومشاعرهم، ويبلورون فيها أفكارهم، ويعنونون بها أساليبهم السائدة في ذلك الوقت.

اننا لا نجافي الحقيقة إذا قلنا: إنها تسمية اصطلاحيةٌ، تختص بها الفنونُ الغربية أو الأوروبية، بحيث استطاع كل (مذهب)[1] فيها أن يمثل روح عصره، أصدقَ تمثيل، – حاملاً على عاتقه– أغلب قسماته السياسية، وملامحه الفكرية، وتشكيلاته الفنية، ونظمه الاجتماعية، وأنماطه المذهبية، وأبعاده الفلسفية.

إنها أشبه ما تكون تياراً عاماً يمليه العصر على كتابه ومفكريه؛ ليعبروا عنه تعبيراً يتلقى فيه الاقتناع الداخلي بقيم ذلك العصر إيماناً بها، وتدعيماً لها، أو رفضاً لها، وعدولاً عنها.

من هناك يجيء تشابه الأفكار، والمبادئ والمضامين والأهداف عند أدباء مذهب تشابهاً (عفوياً[2]) يمليه الإحساس العام بنبض العصر والمجتمع.

لكننا نتساءل هنا فنقول:

هل عرف أدبنا العربي شيئاً عن المذاهب الأدبية..!

لا: لم يعرف أدبنا[3] عن هذه المذاهب شيئاً إلا بعد الحرب العالمية الأولى حين بدأ اتصال العرب بالأوربيين في أعقاب عصور الظلام، أو الاضمحلال الفني، ثم عندما بدأ الغرب محاولته في النهوض فنياً محاكياً، أو متقفياً أثر الغرب آخذاً عنه أخذ

ترجمة وتقليد أو محاكاة، متأثراً بها أعمق التأثر .. من هنا كان لابد لهم من معرفة المذاهب معرفة دراسةٍ ودرايةٍ؛ لتسهم في إيضاح الرؤى وتقريب الأبعاد.

إن ما يجدر بنا ذكره هو أنه على الرغم من أن المذاهب الأدبية قد أفرزتها ظروفٌ بيئية واحدةٌ إلا أن موقفها من الفنون، أو موقف الفنون منها قد اختلف من فن لآخر. بمعنى أن المذاهب الفنية للشعر تختلف عن المذاهب الفنية للمسرح، كما تختلف من قطر لآخر بحيث يمكننا أن نهتدي إلى القول:

طالما أن المذاهب الأدبية الإنجليزية تختلف عن الفرنسية – مثلاً – فإن مسألة دمج تلك المذاهب الفنية الغربية بعضها ببعض، وتطبيقها على المذاهب العربية يعد خطأً مزدوجاً قد يزيد الأمر ضغثاً على إبّالة اللهم إلا إذا اعتبرنا أن اتباع الأدب للمذاهب الفنية يستطيع أن يعبر به نطاق المحلية إلى نطاق العالمية وقتئذٍ نشايع– ونحن مطمئنون – دراسة المذاهب.

تاريخ المذاهب الأدبية:

المتتبع لتاريخ المذاهب الأدبية الغربية – عن كثبٍ – تلك التي كانت تعبيراً مباشراً أو غير مباشرٍ، عن روح الحياة السائدة في فترة بعينها للآداب– يري أنها تعود إلى ما قبل الميلاد بعدة قرون حين كانت أثينا تتربع على عرش العالم باسطةً نفوذها سياسياً وفكرياً وثقافياً ومذهبياً حيث كان الفكر اليوناني يفرض نفسه عن طريق ينابيعه التي تدفقت ممثلة في شعر هوميروس[٤]، ومسرحيات سوفوكليس[٥] ويوروبيدوس[٦] ودراسات أرسطو[٧] . ثم تنتقل تلك المكانة الرفيعة إلي الرومان الذين يحاولون جادين أن يكونوا استمراراً لجريان نهر الثقافة اليونانية التي نضبت منابيعه، فنراهم يقدمون فرجيل[٨] رائد الآداب اللاتينية؛ ليقتفي أثر هوميروس، وكذلك الكاتبان (آكيوس وبلونس) ليسيرا على منهج سوفوكليس، ويوروبيدس، ويحاول هوراس[٩] أن يحل محل أرسطو في النقد والدراسات الأدبية ...

وطبيعى فإن الصورة المقلده لا ترقى إلى الأصل -شكلاً ومضموناً- إذ تتضاهى وتسمو حيناً، بينما تتلاشى وتنتهى أحايين أخرى.

وتنتشر المسيحية بعد الميلاد بعدة قرون فتسدل ستاراً كثيفاً على الآداب والفنون ثم يظهر الإسلام عندما يجئ بمعجزته الكبرى القرآن الكريم فيحيل الظلام نوراً، ويطرد البيزنطيين والرومان من عالمنا العربي، ويتتبع فلولهم في عقر دارهم، باسطاً نفوذه، موسعاً دائرة حكمه؛ لينطوى تحت لوائه أسبانيا وأجزاء مترامية من فرنسا وإيطاليا. وتشرع دياجير الظلام تحل بأوروبا فتعود بها إلى سيرتها الأولى؛ لتصير في سبات عميق يستمر جاثماً حتى يجئ القرن الخامس عشر فنجد أوربا تعرب عن نفسها محاولة النهوض والبعث من جديد حيث إنه «باكتشاف مخطوطة كتاب أرسطو، «فن الشعر» الذى ترجمه إلى العربية ابن رشد ونقله هرمان من العربية إلى اللاتينية في القرن الثالث عشر في حين ظل نسبياً منسياً بأوروبا ما يربو عن قرنيين من الزمان فدفعهم ذلك الكشف إلى المزيد من التأمل والتمعن في دراسة كتب أرسطو والنظر ثانية في الأدب اليوناني والروماني القديم، ثم محاولة تقليده، أو استعادته اتباع نفس الأصول القديمة، والأسس التي كان يسير عليها»[١٠]؛ لهذا فإن النقاد اختلفوا في التسمية الصحيحة للأدب في هذا العصر فبعضهم أطلق عليه الكلاسيكى، والبعض الآخر راح يطلق عليه المذهب الحديث معتمداً – في تسميته – على أن الأدب اليوناني والروماني القديم ما هما إلا ضدان... وهناك من حاول تعريب التسمية آخذاً – في الاعتبار– مبدأ الاتباع، أو التقليد للأدب اليوناني والروماني القديم فأطلقوا عليه اسم المذهب الاتباعي ولكن المشهور هو استخدام المذهب الكلاسيكي.

من هنا فإننا سنفصل الحديث عن تلك المذاهب مدار حديثنا، وبؤرة اهتمامنا وخصوصاً الكلاسيكية والرومانسية والرمزية والواقعية والوجودية والسريالية.

المذهب الكلاسيكي :

بادئ ذي بدء فإن الكلاسيكية أو الاتباعية ما هي إلا مذهب أدبي ظهر في أوربا بعدعصر النهضة، أو بعد حركة البعث العلمي التي بدأت بواكيرها في القرن السادس عشر[11] حينما مهد الإيطاليون لنشأته تمهيداً ممثلاً في ترجماتهم لكتاب فن الشعر لأرسطو، وكذلك فن الشعر لهوراس ...

تلك الجهود استطاعت أن تسهم إسهاماً كبيراً في وضع الدعامات أو اللبنات الأولى لمبادئ القواعد الكلاسيكية، إذ أن غاية الشعر – وقتئذ– هي الفائدة الخلقية من خلال المتعة الفنية، وأنه يتطلب التعلم والصنعة، ويعتمد أكثر ما يعتمد على الإلهام أو الموهبة مع شرح قواعد الأجناس الأدبية، وبخاصة قواعدُ المأساة والملهاة في ضوء محاكاة الأقدمين ...

فعلى الرغم من الجهود المبذولة التي برزت لنا في نقد الإيطاليين فإن ملامح الكلاسيكية وقسماتها لم تكنْ واضحة المعالم على الوجه الأدبي والنقدي حيث إنه لم يصدر الكتاب أدباً على أصولها وقواعدها يحاولون – من خلالها – رسم خارطة معرفية لها أو استكشافيه لهم، لكنه في القرن السابع نرى ترسيخاً وتقعيداً للكلاسيكية في اللغة الفرنسية، وهذا ما ساعد على استقرارها بالشكل الأمثل في الأدب الإنجليزي.. ولعل القارئ-في كتاب فن الشعر عام سنة ١٦٧٤م-يرى مدى تأثيره العميق في معاصريه أمثال الشاعر الإنجليزي جون أو لاهام.

والإسكندر بوب في رسالته «في النقد» وهي رسالة شعر تعليمي فيها يضع قواعد المسرحية محاكياً القدماء على نحو ما فعل سابقوه.

كل ما سبق أصدقُ دليلٍ على أثر الفرنسيين العميق في إرساء قواعد الكلاسيكية في الأدبين الإنجليزي والألماني[12] وتقعيد مبادئها ومضامينها.

وبالنظر إلى كلمة كلاسيكية[١٣] فإنها مشتقة من كلمة لاتينية، تدل على الطبقة الممتازة في عصر الرومان، ثم استعملت في الأدب رمزاً على الأدبين الإغريقي والروماني اللذين قاما على أساسهما عصر النهضة الرينسانس، كما أطلقت على خير ما أنتجته قرائح الأدباء في ذلك العصر....

لقد كانت روائع الأدبيين الأغريقي والروماني مجهولةً حتى غزا الأتراك بيزنطة والقسطنطينية؛ فهرب العلماء والأدباء منها يحملون كثيراً من مخطوطات تلك الروائع فأقبل عليها أدباء القرن السادس عشر دراسين ومحللين ومصنفين..

وفي العصر الحديث صادف هذا المذهب الكلاسيكى أو الاتباعى هوًى لدى ثلاث كيانات مستقلةٍ وهي الفرنسي في القرن السابع عشر، والإنجليزي في القرن الثامن عشر، والألماني في نهاية القرن الثامن عشر، وأنها أقرب إلى الوثوقية والجودة وإلى العلاقة بالقصور اليونانية القديمة التي حملت روح مجتمعها السائد، ونظم الحكم بها لما كان نظام الحكم السياسى – آن ذاك – ملكياً إقطاعياً حيث إن المجتمع كان يتكون من طبقتين :

الأولى: طبقة الحكام والأمراء، والقطاعيين والنبلاء، وهؤلاء هم السادة اللذين يحكمون، ويملكون.

الأخرى: طبقة الشعب الذين يخدمون، ويعملون فيما لا يملكون، وكانت الحياة الاقتصادية تقوم على الرعي والزراعة اللذين من شأنهما أن يوجدا استقراراً مع فراغ نسبى، فانعكست هذه الأوضاع على الأدب إلى جانب النزعة الأساسية التي دعمت أو دفعت الأدب بقوة إلى سلوك أو ارتياد هذا المسلك في تقليد، أو اتباع الفن اليوناني القديم، وهكذا نجد أن المذهب الكلاسيكي – في حقيقته – ما هو إلا محاولة إحياء التراث اليوناني القديم في عصر النهضة الأوربية؛ لذا فلقد استدعى هذا الوضع اعتبار كتاب الشعر (لأرسطو) دستور الكلاسيكية حيث دعا إلى اقتفاء أثر السلف المتمثل في

اليوناني مع الإشارة إلى أن تكون المحافظة – على التقاليد والقيود والقواعد التي يستخرجها من ذلك الأدب – أولَ مبادئ هذا الدستور.

إننا بعد هذا العرض التاريخي للمذهب نودّ أن نعرض أصوله[١٤] التي أصلها النقاد مذهباً على غرار الفكر الإغريقي وهي المتمثلة في:

أولاً: يجب أن يسيطر العقل سيطرةً تامةً عند إنشاء الأدب، فهذا الإنشاء، أو هذا الأدب – يصدر عن الوعي، وما ينبغي أن يصدر إلاّ عن الوعي حيث يكون المنشئ قديراً على ترشيد وجدانه، وترشيد كلماته.

ثانياً: يجب أن تكون الحقيقة هي الهدف الأسمى، يتحرك لها فكر المنشئ، ويسعى للوصول إليها بإنشائه ومن الحقيقة: الحكمة، والمثل العليا (الخير، والحق، والجمال).

ثالثاً: يجب ألا يظهر وجدان المنشئ – انفعالاته ومشاعره وعواطفه – إلا من فكره وبذلك يصير هذا الوجدان وجداناً منطقياً إن صحت هذه العبارة.

رابعاً: يجب أن يوجه العقل خيال المنشئ، وهذا من شأنه ربط الخيال بالموضوع لا بالذات فلا يكون بحاجة إلى التوهيم والتخليق، واصطياد خطرات النفس التي ربما أبعدته عن منطق الموضوع، ونقلته إلى عالم التيه منطلقاً بعيداً عن سيطرة العقل، وهذا الوجود الانطلاقي مما تأباه أصول الكلاسيكية.

خامساً: يجب أن تخضع صناعة الكلمة للمقاييس المنطقية التي يرضاها العقل، فعلى المنشئ أن يرصد قواعد اللغة والإعراب والبلاغة ، والإيقاع في الشعر، وأن يحقق للكلمة صحة المفردات، وسلامة التركيب، ورعاية حال المتكلم والمخاطب والملاءمة الصوتية.

على كلٍّ فإن المذهب يتميز من حيث:-

١ – **الموضوع :** بأنه أدب تقليدي اتباعي يتقفى أثر السلف ممثلاً في الأدب اليوناني حيث يستمد موضوعاته من منبع قديم يلبسها شكلاً مصنوعاً على نموذج أو مثال سابق، لهذا فإن جانب الصنعة يتغلب أو يطغى طغياناً جامحاً على الجانب الموهبة أو الإلهام أو الإبداع ولابد لهذا الإنتاج الأدبي-ترتيباً على ما سبق-أن يكون حِرَفِياً مِهَنِياً أكثر مما هو إبداع فني.

٢ – **الشكل :** أنه-نتيجة لما سبق-يهتم بالشكل دون الموضوع، لأن الموضوع قالب معروف واتجاه مطروق من قبل، أي ومأخوذ عن مثيل أو نموذج يوناني قديم.فلا مجال للتغيير فيه، أو إظهار مقدرة الأديب عن طريقه؛ لذلك فليس أمامه سوى الشكل الذي يمكن أن يظهر هذه المقدرة بعض الإظهار.

٣ – **الآداء :** نرى أصحاب هذا المذهب يولون المحافظة على الشكل اهتماماً كبيراً وذلك بحسن الصياغة سواء من حيث سلامة اللغة، وجزالة العبارة، وفصاحة التعبير أو مدى استخدام المحسنات البديعية واللفظية ولعل هذا جعل الجانب البياني يطغى على الجانب العاطفي.

٤ – **التوجيه :** أنه يقدم للصفوة السادة الخبراء بمهنة أرباب الفنون عن الارستقراطية لا إلى سواد الناس يوجه-ولأنه أدب تقليدي؛ فإنَّ إعمال العقل فيه، ووضْعَ الخيال تحت وصايته إنما يجئ على حساب العاطفة فضلاً عن هذا كله فإن العقلية في الكلاسيكية تعد أساساً ملحاً لفلسفة الجمال في الأدب إذ أن الأدب انعكاس طبيعي للحقيقة التي هي في كل زمان ومكان.«إنه هو الذي يحدد رسالة الشاعر الاجتماعية للقواعد العامة كذلك فإنه يوحد بين المنفعة والمتعة»[١٥].

هذا ويعد (ديكارت)[١٦] أول من ساعد على إرساء قواعد العقل ولعله في ذلك كان متأثراً بشرح الإيطاليين لأرسطو قبل التأثر بالفلسفة. لقد بالغ ديكارت في منهجه الشكى حتى اتخذ من العقل وسيلة لاتباع السائد المعروف من العادات والتقاليد وقواعد الفن الموروثة[١٧] وهذه الدعوة – إلى العقل والتهوين من شأن الخيال – كانت خطراً على الشعر الغنائي الذي خبت جذوته، وكسدت سوقه في العصر الكلاسيكى إذا قيس بالشعر الموضوعى في المسرحيات كذلك كانت موضوعات هذا الشعر مطروقة مألوفة تقليدية من تعزيه أو مقطوعات غزلية وأشعار دينية أو مدح أو رثاء أو وصف بعض المناظر الطبيعية.

هذا ويلمس المتأمل وجود شبه بين هذه الموضوعات، وكثيرٍ من موضوعات الشعر العربي القديم ؛صحيح-أننا قلنا قولتنا مسبقاً بأنه-ليس في الأدب العربى مذاهبُ أدبيةٌ تقابل المذاهب التي نشير إليها هنا، أو أن هناك تأثيراً متبادلاً بين الأدبين لكن هناك تشابهاً غير مباشر أوجدته الصدفةُ-وأفرزه الإلهام-ودعمه ووطده تشابه الظروف والبيئات.

نعود فنقول:إن مجئ أغلب موضوعات الشعر الكلاسيكى في إطار الشعر المسرحى؛ لكونه لغة العقل الذي اعتبره الكلاسيكيون مرادفاً للذوق السليم والحكمة السليمة وجمال الشكل، وعليه فلقد كان وسيلةً لتثبيت دعائم التقاليد والقواعد المقررة التي لا يجوز الخروج عنها، أو مخالفتها.

وبعد فقد آن لنا أن نعرض سماتٍ للمذهب الكلاسيكى، منهما ما هو قريب من اتجاهات لهذا المذهب مثل:-

١ – اعتناء الكلاسيكين بدراسة المعرفة في جملتها حيث تعرضوا للصورة، وعلاقتها بالشئ من جهة، وبالفكر من جهة ثانية. ورأوا أنها مادية؛ لأنها نتاج تأثير الأشياء

الخارجية على حواسنا، فالانطباعات المادية التي تنتج في الذهن عن طريق الحواس هي السبب المباشر والمثير الطبيعي لحدوث الوعي.

٢- الوضوح والبساطة في التعبير، واستخدام اللغة القريبة من الحياة، والبعد عن الإغراقات الخيالية ظناً منهم بأن الخيال غريزة عمياء ذات قسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان.

٣- الاتسام بالاعتدال والهدوء، والبعد عن العنف المادي، أو الضغط العاطفي، ومخاطبة العقل قبل مخاطبة العواطف مع محاولة عدم إثارة المشاعر.

ومنها ما يقدم قيمة خصائصية متمثلة في:-

١- ارتباط الأدب الكلاسيكي بطائفتين بينهما بون شاسع جعله يتصف بعدة صفات أهمها" البعد عن الذاتية الفردية لاسيما إن كان من طبقة الشعب فإنه يعبر بأدبه عن طبقة الملوك الحكام والأمراء اتباعاً لسنن الأدب اليونانى القديم من جهة، وطمعاً في نيل الرضا ممن يقدم إليهم أدبه من جهة أخرى، حيث إن الأدب لم يكن يقدم للشعب فقط وإنما كان - أولاً- يقدم لتلك الطبقة المالكة حتى إن الأدب الكلاسيكى جاء مصوراً في معظمه هذه الطبقة دون طبقة الشعب(١٨).

إن ما يترتب على بعد الأديب عن الذاتية هو أنه يكبت عواطفه الشخصية، ويكبح جماح غرائزه؛ لتتجه مكونةً جملةَ مكبوتات ومخترنات مشكلة مفاعلاً عاطفياً يصبح العقل هو المتحكم، والجدير والوصي على عملية الإخراج الأدبي.

٢- إنه مع حدوث نوع من التحول في الوضع الاجتماعى الإقطاعى الذى لم يحافظ على وضعه بالنسبة للشعب فلقد رأينا أفراده يثورون على الوضع القائم ثورة تزامن مع التحول الاجتماعي فيها تحولاً في الانتاج الأدبي.

ففي انجلترا قام شكسبير بمحاولة الخروج عن العرف الكلاسيكى في اتجاهين.

الأول: جاء في عدم اعترافه التقسيم الثنائي الذي وضعه أرسطو للمسرحية وهي التراجيديا والكوميديا.

الآخر: محاولة إدخال عناصر شعبية في الأعمال الأدبية دون الاكتفاء بالطبقة العليا.

هذا ولقد ترتب على ما سبق أن رأينا مؤيدين لشكسبير راحوا يؤكدون بأنه يجب على التأليف الأدبي أن يبتعد عن الموضوعات القديمة، بل ارتفعت أصوات مناديه بأن أرسطو ليس نبيَّ الفن في زمانهم.

كما تعالت صيحات بعض النقاد لتناقش مشكلة الشكل والمضمون، وتأخذ على الكلاسيكية اهتمامها بالشكل والصنعة والحرفية اهتماماً يفوق اهتمامها بالموضوع.

كل ما سبق عرضه – من أصوات وصيحات كان بمثابة طلائع المعارضة التي بدأت توجه إلى الكلاسيكية من الناحية الفنية..

أما النواحي الأخرى كالسياسية والاجتماعية فقد راحت تزلزل أسس دعائم الكلاسيكية حتى اختارت لنفسها اسماً حديثاً يعبر عنها ويدل عليها-هذا الاسم هو ما عني به المذهب الرومانسي.....

أصداء الكلاسيكية على الأدب العربي

لقد سبق لنا القول: إنه من العبث أن نثبت لأنفسنا إلمام القدماء من الشعراء والأدباء بالكلاسيكية بشكل أو بآخر، لكنه في بداية عصر النهضة الحديثة وجدنا من استطاع الحفاظ على هذه السلفية عن طريق إحياء الشعر العربي، وبعثه من جديد كما كان عليه في سيرته الأولى، لاسيما في صناعة القالب، والإيقاع التقليدي، والعناية بصناعة الكلمة والارتباط باللغة، والفكر السلفي.

فحركة البعث الشعري التي ترأسها البارودي كانت – في جوهرها – إحياءً للديباجة العربية في أزهى عصورها، ووفقاً لذلك البهرج الذى كان يمارسه الشعراء العروضيون في العصر التركي فإنها كانت حركة متعاطفة مع الماضي أكثر منها ثائرة عليه. هذا ولقد تركت خطا البارودي على رمال الشعر العربي آثارها تقفاها، أو ترسم خطاها من تلاه من الشعراء، ولم يفلت منها شوقي حيث إن الناظر في شعره يلمس بوضوح نزعته الكلاسيكية على الرغم أنه قد أتيح له مالم يتح لغيره خصوصاً أنه بسفره إسبانيا استطاع أن يستلهم فيها أمجاد الأمة الإسلامية وعظمتها هناك.

فبالرجوع إلى قصيدته «غربة وحنين» التي قالها وهو في منفاه بالأندلس معبراً عن شعوره بالغربة والحنين إلى مصر إذ اختار إسبانيا منفًى له إبان الحرب نراه يقول فيها :

اختلافُ النهارِ والليلِ يُنْسِي	اُذكرا لي الصِّبا وأيامَ أُنسي
وَصِفا لي ملاوةً من شبابٍ	صُوِّرَتْ من تصوُّرات ومَسِّ
عُصِفتْ كالصَّبا اللعوبِ ومرت	سِنةً حُلْوةً ولذةَ خلسِ
وسَلا مصْرَ هَلْ سَلا القلبُ منها	أو أَسَا جُرْحَهُ الزّمانُ المؤسِّي
كلما مرّت الليالي عَلَيْه	رقَّ والعهدُ في الليالي تُقَسِّي
مستطارٌ إذا البواخرُ رَنَّتْ	أوّلَ الليلِ أو عَوتْ بَعْد جَرْسِ

حيث يبدأها بحكمة صادقة تلائم موضوعه، وحالته النفسية التى أثرت فيه وهو ما يطلق عليه براعة الاستهلال – فقال: إن تعاقب الليل والنهار ينشأ عنه مرور الأيام والسنين فيجعل الإنسان ينسى الأحداث الماضية، وهناك تذكر مصر وأهلها فاتجه إلى صاحبيه على عادة القدماء يرجوهما أن يعيدا عليه ذكريات الشباب والآمال والانطلاق والحيوية.

لقد انقضت أيام شبابه بمصر سريعة كالنسيم اللطيف، ومرت كأنها لحظة نوم قصيرة أو لذة خاطفة.

لقد نراه قد رسم لنا لوحة طللية وفر لها عناصرها الفنية المتمثلة في العنصر الزماني الحاصل في الليل والنهار، والمكاني الشاخص في مصر، لكنه استبدل الحيوان تلك الوسيلة التى كانت تنقله إلى المحبوبة الماثلة في الفرس أو الناقة وذلك بالباخرة التى تمنى أن تنقله إلى مصر، ولعل هذا يؤكد منهج الكلاسيكية، وهو المحافظة على القديم مع إضافة روح العصر له ... هذا من جانب.

على جانب آخر فإن الشاعر-في وقفة الطلل-قد استخدم خطاب الصاحبين على عادة الشعراء القدماء «اذكرا، صفا، سلا ، سلا» حيث قيل فيها عدة تأويلات أقربها إنه كان يرافقه اثنان الأول يحمل طعامه، والآخر يحمل سلاحه .

هذا ولقد ظهر – لنا من خلال التأمل في البيت الثالث، والصور المزدحمة فيه حيث شكلت خيالاً تركيباً – غرامه الفائق بالصور البيانية وهي تتنوع بين التشبيه والاستعارة والكناية، والمجاز المرسل، لتؤدي دورها في خدمة المعاني بالتشخيص والتجسيم والتوضيح، وكثيراً منها مستمد من التراث كالتشبيه بالصبا، وعواء الذئب.

ثم بالنظر إلى بناء القصيدة فإننا رأينا التمسك بوحدة الوزن والقافية على غرار القدماء، واستخدامه لبعض الألفاظ التراثية مثل الصبا – ملاوة ...

وبالرجوع إلى قصيدته (غربة وحنين) التي قالها وهو في منفاه بالأندلس معبراً عن شعوره بالحنين إلي مصر إذ اختار أسبانيا منفًى له إبان الحرب العالمية الأولى بعد عزل الخديوي عباس الثانى فإنه كان – آنذاك – يتردد على الآثار الإسلامية في قرطبة وإشبيلية وغرناطة فيذكر مصر، ووجها الحضاري المميز، وطبيعتها الجميلة التى حُرِمَ منها ثم وجد نفسه-في هذا الموقف-بين تلك الآثار شبيها بالبحترى، حين شعر بسوء معاملة بيئة من ابن المتوكل له فترك على أثرها بغداد إلى المدائن، وقد رأى آثار الحضارة الفارسية هناك فقال سينته المشهورة:–

صُنْتُ نفسي عمَّا يدنِّسُ نفْسي وَتَرَفَّعْتُ عن جَدَا كل جِبْسِ
ولقَدْ رابَنِي نبوُّ ابنِ عمِّي بعدَ لينٍ من جانبيْهِ وأُنسِ
وإذا ما جُفِيتُ كنتُ حَرِيًّا أن أرى غيرَ مُصْبِحٍ حيثُ أمْسِي

وفيها يقول شوقى[١٩] «فكنت كلما وقفت بحجر أو طفت بأثر تمثلت بأبياتها، واسترحت من مواثل العبر إلى آياتها وأنشدت فيما بينى وبين نفسي:

وعظ البحتريَّ إيوانُ كسرى وشفتْني القصورُ من عبدِ شَمْسِ

ثم يقول شوقي ثم جعلت أروض القول هذا الروى وأعالجه على هذا الوزن حتى نظمت هذه القافية المهلهلة، وأتممت هذه الروضة الريضة».

لقد تحركت عاطفته فقال سينيته التي منها هذا النص يبارى، ويحاكي بها سينية البحتري وهما من بحر واحد وقافية موحدة.

المذهب الرومانسي :

قلنا: إنه لما ظهرت الأصوات والآراء – على استحياء – تنادى بالتغيير، وراحت النفوس تفتش في أعماق نفسها عن بديل يفلح في تخليق مذهبٍ يسبر أغوارها،ويؤطر ميولها وأهدافها – لم تلبث أن تجمعت وتضافرت وتكتلت، فشنت هجوماً – على الكلاسيكية التي كانت متربعة على عرشها، راسخة أقدامها، الأمر الذي نتج عنه حدوث انقلاب خطير في حياة أوروبا الفلسفية والاجتماعية والسياسية فانعكس في شكل تيارات ثوريةٍ متدفقة متدافعة في إطار حركية متوغلة من الفكر والشعور حيث وجهها، وعبر عنها أو ترجمها رجالٌ من ذوي العبقريات الخلاقة في الأدب والفلسفة والموسيقى والفن، ثم كان من نتائجه انتقال الحياة الاجتماعية من عصر الارستقراطية والإقطاع إلى عصر الطبقة الوسطى التي رفضت مبدأ قبول أيّ قيود فنية، أو أصول صناعيةٍ، في شكل أطر جمالية وطالبت بأن يسترد الفرد حريته الأدبية بعد أن تقلصت مساحاتها، كما استرد حريته السياسية سابقاً؛ لأنه كما كان التغير السياسيّ ثورياً فإن التغير الأدبي الذي واكبه – واستثمر خصوصياته – كان ثورياً هو الآخر، فضلاً عن هذا كله فلقد أوشك عصر الآلة الذي قلل من شأن الفرد أن يقضي عليها في مجتمع الطبقة الوسطى، فلم يكن ذلك التغيير البديل إلا (المذهب الرومانسي)[٢٠] ....

على كل فإن الرومانسية[٢١] التي ظهرت في أواخر القرن الثامن عشر، وأوائل القرن التاسع عشر الميلاديين – في إنجلترا – أولاً – وفي ألمانيا وفرنسا – ثانياً – ثم في أسبانيا وإيطاليا – أخيراً – ما هي إلا حالة تمرىء حاصل أو تمرد فاعل على الخضوع الكلاسيكي لسيطرة العقل، كما أنها ثورة تحررية للأدب من سيطرة الآداب الإغريقية والرومانية[٢٢]، ومن كافة الأصوات والقواعد الخاصة بالكلاسيكية التي كاد

الأدب يحتضر بسببها، وعلى المواضعات الاجتماعية الظالمة، ونشداناً للحقوق الاجتماعية المهضومة، وإيقاظاً للضمائر المغيبة.

عوداً على بدء فإنها "حركة احتجاج متحمس، ومتناقض على الدنيا الرأسمالية البرجوازية ... على دنيا الآمال الضائعة، وعلى التفاهة والتجهم، وعلى كلاسيكية النبلاء ... وعلى القواعد والأنماط والشكل الأرستقراطي، والمضمون الذي انبثقت منه جميع قضايا العامة من الناس[٢٣].

هذا وتجدر الإشارة إلى أن الرومانسية[٢٤] لم تكتسب شخصية مستقلة واضحة المعالم، بارزة القسمات إلا بعد هبوب الثورة الفرنسية، وتوطد سلطان البرجوازية. فمنذ ذلك الحين أخذت-على عاتقها-أن تعبر عن معتقدات تلك الطبقة الثائرة، وعن تطلعاتها وأحلامها؛ لذلك فقد أصبح المذهب الرومانسيّ مذهب الحرية والفردية حيث يطلق الفنان العاطفة بلا ضباط؛ لتستقي موضوعاتها ومعانيها من وحيّ الخيال اللامحدود لا من واقع الحياة المحدود، وتهمل المنطق والحقيقة الموضوعية، وصدق التصوير، وإتقان التعبير الذي يقننها ، ويقلص حركتها في المحيط الشعوري؛ لذا تطمح في التحرر من أي قيد يأسرها أو يكبح جماحها أو يعترض طريقها في الوصول إلى غاياتها.

على هذا التصور فإن الأدب الرومانسي كان أدب الفقراء والمظلومين الذين احتلوا موطن القلب في التشكيل الاجتماعي الجديد.

لقد حاول بعضهم تعريفها: بأنها رغبة في تحقيق الفردية في علم الفن والأدب .. كل هذا كان نتيجة الفلسفة العاطفية، والتعبير عن مطالب الطبقة البرجوازية إذ لمسنا الاعتداد بالفرد، وحقوقه تجاه المجتمع؛ لذا فقد كانت موضوعات المسرحيات

والقصص والأشعار الغنائية قد اتسمت بالطابع الشعبي، وكانت شخصياتها من سواد الشعب، أو من الشعوب البدائية ...

كل ما سبق يعزينا إلى نافلة القول بأن الرومانسية لم تكن مذهباً مدروساً أحل قواعد محل أخرى، وإنما هو ثورة عارمة أو نزوة عارضة تحاول استرداد حق مسلوب، واستعادة شخصية الإنسان الفرد ... فالأدب الرومانسي ليس – إذن – أدب الفقراء والمظلومين الذين احتلوا موطن القلب في التشكيل الاجتماعي الجديد فحسب، وإنما هو أدب الثورة على ما تعفن من قيم، وموضوعات أخلاقية واجتماعية قدمتها دنيا الرأسمالية كإفرازات صديدية، ثم هو أدب التحرر الفكري والسياسي، وهو – بعد ذلك كله – أدب الفرد، والعبقرية الفردية، والحرية في الفن والخيال والأحلام والذاتية والطبيعة والحب والنزعة الفنية التجديدية، في جميع فروع الفنون والعودة إلى الطبيعة وإيثار الحس والعاطفة، وتفضيلهما على العقل والمنطق...

ثم ننظر إلى العوامل[٢٥] التى أدت إلى ظهور المذهب فإننا نذكر منها:

١- تلاقي الشعوب بالأسفار، والاتصالات الفكرية المتوالجة.

٢- ظهور التيار الفلسفي الذى يحضّ على مناقشة الأمور، ووصولها إلى حلول تتميز بالجرأة.

٣- تفشي آلام اجتماعية حثت القضيتين السابقتين على تبنيهما، والعمل على إيجاد حلولهما.

٤- توجه أنظار الأدباء إلى أن آراء شكسبير تتمثل في الثورة الفنية على القواعد القديمة.

من اعلام المذهب الرومانسي:

١- **جان جاك روسو:** أول من استخدم تعبير الفردية وكان بشيراً بالثورة الفرنسية وكانت كتاباته عاملاً من عوامل اشتغالها، كذلك كان بشيراً بالحركة الرومانسية ومحفزاً على ازدهارها، حيث آثار الحكومة على الإقطاع بكتابه العقد الاجتماعي، كما عبر عن ضيق الناس بالحياة الاجتماعية المليئة بالمنغصات، ودعا إلى الامتزاج مع الطبيعة، ومناجاتها وتشخيصها والأخذ بالفطرة مما هيأ للتيار الوافد مزيداً من السيطرة، والقوة ... تأتي قصته «هيلويز الجديدة نموذجاً للحب الرومانسى الثائر على العقبات والسدود، فهي قصة حب توشج بين فتاة من طبقة النبلاء، وفتى من طبقة البرجوازية، وحالت دون زواجهما تقاليد الأشراف، وتعرض الحبيبان لألوان من الأذى، وارتضيا الذل والتضحية في سبيل تحقيق حريتهما ...

٢- **جوته** ... كان علماً من أعلام المذهب الرمانسي، ساهم في خلقه مساهمة لا تقل عن مساهمة أى كاتب سواه حيث اتسمت رومانسيته بالسوادوية والقلق، وأخذت تتنكر ثم تتحلل شيئاً فشيئاً من الأخلاق حتى تجردت منها جملة في قصتة «مدموازيل دى مويان» حيث هاجم النقاد هذه القصة؛ لاتجاهها غير الأخلاقى... يقال إن هـذا الكاتب الشاعـر لا يبحث عن صـورة للتعبير عن فكره كما يفعل بعض فناني عصره، ولكن يستخلص الصورة من الواقع المنظور، فهو ليس بمفكر، ولكنه رسام ...

لقد كان واحداً من المعبرين الرسميين من وجهة النظر الرأسمالية في الأدب.

من أهم أعماله «ولهلم مايستر» حيث يقدم القيم البرجوازية بنظرة إيجابية، ويتتبع تحول الإنسان من النظرة الفلسفية الجمالية حتى يصل إلى الحياة العملية السائدة في الدنيا الرأسمالية التافهة.

٣- **نوفاليس**[٢٦] .. هو الاسم الأدبى لفردريك فون هاردينبرج شاعر ألمانى يعد من أكبر رواد الرومانسية في ألمانيا، من أهم أعماله النقديه نقده القاسي لقصة (جوته) المسماه «ولهلم مايستر» حيث أثنى ثناءً عاطراً على هذه الرواية العظيمة نفسها إلا أنه كان معارضاً لكل ما دافع عنه جوته .. زعم أن الرومانسية شجعت على المعالجة الشعرية للموضوعات التى كانت من قبل محرمةً ....!!

٤- **ألفريد دي موسيه** ... شاعر فرنسى، وواحد من الذين عبروا عن الرمانسية أصدق تعبير لاسيما الشكوى من الزمن، وظلم القدر في أصوات تحمل الأنين أحياناً، وتحمل التمرد أحياناً، وتحمل الأسى في جميع الأحيان، هذا ويرى أنه لا حقيقة سوى الجمال، ولا جمال بدون حقيقة فى هذه الحياة.

لقد صور في كتابه (اعترافات فتى العصر) مدى حيرة الشباب الفرنسى، وآلامهم ويؤسهم، وكفرهم بالمثل، وبالزمن بعد هزيمة نابليون. كما صور مدى ألمه وحزنه وشقائه على هزيمة نابليون، ولعل هذا ماثل في قصيدته (ليلة أكتوبر) التى أودعها مشاعر صادقة لتجربة شخصية حقيقية عانى فيها من حبه للكاتبة الشهيرة «جورج صاند» التى صحبته في رحلته الأخيرة إلى مدينة البندقية.

اتجاهات *المذهب الرومانسي*: يتجه المذهب اتجاهين:

- **الاول موضعيا حيث:**

١- دعا إلى هجر الأصول اليونانية القديمة التي يستقي منها الأدب الكلاسيكى مادته التي كانت تقتصر على تصوير البطولات، وحياة الملوك والأمراء[٢٧]، وأخذ موضوعات معاصرة واقعية مما يجرى في واقعهم بصرف النظر عن أن تكون

جيدة أو غير جيدة. فكل شئ في المذهب الرومانسي يمكن أن يكون موضوعاً أو مادة صالحة للفن، إذ لم تعد غاية الأدب خلقية تربوية بل أصبحت رؤيةً عاطفية يظهر فيها المجتمع خلقاً جديداً ، وقد تزين بأزياء فضفاضة مبرقشة بأصباغ الاصطلاحات.

٢- نهض الشعر الغنائي فيه نهضة علمية لاعتدادهم بالفرد ومشاعره، وتفهمهم الخيال على نحو يتناقض مع ما كان يفهمه الكلاسيكيون حيث احترموا الخطرات النفسية والمشاعر الفردية، التى لا تنفك تسفر بوجهها بين الحين والحين.

٣- تناول موضوعات ذات عواطفَ متضاربةٍ كالحب والبغض والحيرة والقلق،كما اتجه إلى تصوير الأعمال، والمشاعر الشخصية في تلك الحالة التطورية من حياة الأفراد؛ لأنهم تخلصوا من المشكلات الاجتماعية، وتحولت حياتهم إلى حياة ساحرة.

٤- كان وثيق الصلة بالغرائز البشرية، والنزعات الإنسانية، والميول الفردية والشعور بالإثم، والميل إلى الرحمة والغفران، لذلك تحولت الأعمال الأدبية من المجتمع ومشكلاته إلى أحلام ثم راحت تتعاظم تلك الأحلام متداعبة، متخذة من الفردية والحرية محوراً أساسياً لها.

٥- ارتبط بحركات التحرر الوطنى التى تعود بالمرء إلى شعبه، وإلى ماضيه، وإلى طبيعته الخاصة «واصفاً لها، والاندماج فيها، والخلو إليها واستيحاؤها من خلال الذات»[٢٨].

- الآخر فنيا حيث:

١- اخترع قوالب فنية تلائم مقاصدهم كما في جنس القصة التاريخية والمسرحية وخلط أصحابه بين المأساة والملهاة فيما يسمى الدراما الرومانسية، وقضوا على وحدة الزمان والمكان.

٢- أوجد ما يسمى بعضوية الصورة الشعرية للقصيدة الشعرية التى تشبه وحدة المسرحيات فظهرت القصيدة الغنائية عضوية أي ذات بنية حية.

٣- نزع إلى خوارق الطبيعة وأعاجيبها حيث يخلط أصحابه مشاعرهم بمناظر الطبيعة فنرى الأديب يطلق لعاطفته الخيال، ويسترسل معها، ويهرب من وطأة الحياة المادية، ويتمتع بدنيا خاصة من صنع خياله الجامح، وعاطفته الجامحة بحيث أغفل سلطان العقل وراح يستهين به.

٤- يتميز بلغة غنية بالموسيقية، وقوافٍ متنوعة دقيقة، وتصوير ملئ بالجاذبية وألوان من الظلال العاطفية، ومزيج من فنون الفكر والخيال.

ولأن الرومانسية رأت في الآلة تحقيقاً لأمانيها وأحلامها، وأنها الوسيلة والوصول للأحلام؛فلقد أفقدها الوضع التوفق الاجتماعى أو القدرة على التوفيق بين واقع حياتها وآمالها فيها. ولأن الرومانسية لم تكن مذهباً مدروساً أحل قواعد محل أخرى فضلاً عن كونها ثورةً عارمةً تحاول البحث عن حقٍ مسلوب، واستعادة شخصية للإنسان وحريته شريطة أن يكفل له احترام قيمه الأخلاقية؛ لذا فلقد ماتت الرومانسية التى ولدت ومعها أسرار أو أسباب انحلالها وتلاشيها في الآداب الكبرى الأوروبية، وأخذ يخلفها مذهب – في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي-المذهب البرناسى(٢٩) وقيل المذهب التصويرى(٣٠).

المذهب البرناسي:

يرجع النقاد تاريخ هذا المذهب إلى الإغريق الذين كانوا يحتفون احتفاءً لافتاً بالصنعة ويأخذون أدبهم بالقواعد المقررة في النحو البلاغة، وأساليب الكلام.كما يرون أنه – في مجمله – مذهب فني قام على أنقاض الرومانسية شعاره أن الفن للفن، ومفهومه أنه يرنو إلى رسم خارطة استكشافية للمجتمع، ونقد عيوبه وإبراز أخطائه. عوداً على بدء فلقد اختص المذهب البرناسي بلون شعريٍ معين هو الشعر الغنائي، ويقوم على أساس فلسفي مزدوج، فهو يعتمد من ناحية على الفلسفة المثالية الجمالية وتمثل فلسفة «كانت» دعاماتها الأولية ، حينما فرقت بين الجمال في ذاته والمتعة بشكل عام فأقرت (أن الجمال تقومه الأذواق محسوساً، ورأت أن كل شئ له غاية تدرك إلا الجمال فإننا نحس أمامه بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية منه، واعتبرت أن الحكم الجمالي ذاتي ابتداءً، لكنه موضوعي انتهاء لاسيما من ناحية التصوير)[٣١].

ومن ناحية أخرى فإنه يعتمد على الفلسفة الواقعية والتجريبية التي سادت في أوربا في منتصف القرن التاسع عشر.

على كلٍّ فلقد أثرت هذه الفلسفة في دعوة البرناسيين إلى استقلال الشعر عن كل غاية اجتماعية أو خلقية؛ لأن الالتفات لأي قيمة سوى القيمة الشعرية قد يصرف النظر أو يقلل من هذه القيمة الشعرية التى وجد الشعر من أجلها. هذا وتعد الفلسفة الألمانية امتداداً لفلسفة «كانت» كذلك بنجامين فإنه ردد أصداء هذه الفلسفة في فرنسا.

لقد تجلى صدى هذه الفلسفة في آراء (جوتيه) الذى راح يؤكد أن الفن ليس وسيلة، ولكن غاية لقوله كل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان، (كما يرى كذلك في أقوال «لوكنت دى ليل» قد ظهرت الدعوة الصحيحة للمذهب البرناسى

المتمثلة في الحرص على استكمال النواحى الفنية للعمل الشعرى وضرورة توافر الخبرة والعلم والأصالة للشاعر بحيث يكون عمله ذا أثر فكرى وإنسانى هذا ولابد أن تتوافر في العمل الفنى شروط خلقه)(٣٢).

مما سبق يظهر لنا تأثر البرناسيين بالفلسفة الوضعية والتجريبية حيث جمعوا إلى جانب عنايتهم بالحقيقة عنايتهم بالخصائص الجمالية مؤكدين على أن المعرفة المتمردة هي معرفة الحقائق وحدها وأن العلوم التجريبية هى التى تمدنا بالمعارف اليقينية ... هذا ويمثل (تين)(٣٣) أعظم ناقد لهذه الفلسفة الذى يرى ضرورة استقلال الفن عن كل غاية نفعية أو خلقية، وأن الفن يشارك العلم في هذه الخاصية ...

وبالنظر إلى الجمهور الذى اختاره هؤلاء فإنه يتمثل في صفوة المجتمع «الذين يغدون فيه النواحى الجمالية الرفيعة، ويحيون المثل الإنسانية ببعث الصور التاريخية لعصور الإنسانية الماضية. وقد كان أكثر البرناسيين يتبعون المذهب الرومانتيكى في بادئ أمرهم، ويشايعون دعامة التقدم الاجتماعي، ولكنهم سرعان ما ضاقوا بسواد الشعب ذرعاً، فترفعوا عنهم؛ ليتوجهوا به إلى الصفوة. ويعبر (لو كنت دى ليل) عن هذا إذ ليس في دعوتهم إهمال رسالة الشعر الإنسانية بهداية الصفوة إلى المثل العليا والعبر التاريخية»(٣٤).

ولما نتحدث عن سمات البرناسية فإنه يمكننا رصد ما يلى:-

١- إنهم يغتربون بخيالهم جوّالين في الأقطار النائية أو ظلمات العصور الماضية مثلما كان يفعل الرومانتيكيون هرباً من واقعهم، ولكن البرناسيين كانوا يغتربون بخيالهم اغتراباً علمياً. ذلك أنهم كانوا يتبحرون في التاريخ عارضين لمضامينه، غير مكترثين بمده أو جزره، ومحيطين بما وصل إليه العلم في دراسة الأجناس

البشرية؛ ودياناتها وأساطيرها وحضارتها وتقاليدها وموروثاتها حيث إن نقاد الأدب حاولوا التوفيق بين مطالب العلم، ومطالب الفن، ويجمعون إلى جانب عنايتهم بالحقيقة عنايتهم بالخصائص الجمالية لاسيما أن الكتاب والأدباء في هذه الفترة قد عظمت وشائجهم وزاد إيمانهم، وقويت ثقتهم بالعلم بأنه سيحل كل مشاكل الإنسان في حاضره ومستقبله القريب.

ظهر – مثل ذلك – ماثلاً في «تصوير مناظر الطبيعة، والأحياء في البلاد النائية. ويسجلون هذه المواقف التاريخية، وهذه المناظر في صور موضوعية، لا تظهر فيها ذواتهم كما كانت عليه الحال لدى الرومانتيكين، وهم في ذلك – لا يبالون بسواد الناس؛ لذا جاءت صورهم – في كثير من أشعارهم – ذات صيغة علمية، بحيث يستعصى فهمها على من ليس له علم بالمدنيات، والعصور التي يصورونها. فرسالتهم موجهة – في فنهم الكامل – إلى الصفوة»[٣٥].

٢– كانوا يوافقون الرومانتيكين في العناية بالصور الشعرية عناية فائقة لاسيما في وحدتها العضوية التى تعد روح الشعر في معناه الحديث؛ لكن صورهم جاءت موضوعية إذ « اُلتقطت من خارج نطاق الذات كمناظر الطبيعة، ومآثر الحضارات السابقة؛ ليعرضوا صورها عرضاً لا يختلط بعواطفهم لكى تعبر هذه الصور تعبيراً موضوعياً عن آراء الشاعر وأفكاره وعواطفه»[٣٦] خلافاً لصور الرومنتكين الذاتية.

٣– كانوا لا يعتقدون في الإلهام، وميزة الشعر – عندهم –، أن يعمم الشاعر مشاعره الخاصة في صور موضوعية، يلتزم الحيدة التامة إزاءها، كما يفعل العالم في معمل تجاربه. «وقد تعكس هذه الصور مشاعر الشاعر، ولكن عن طريق غير مباشر. والقارئ هو الذى يقف بنفسه على هذه الصور، ويستنتج منها ما تشف عنه من معانٍ إنسانية، ومشاعر جماليةٍ سامية المعنى»[٣٧].

وهذا ولقد أشارت دعوتهم إلى بذل قصارى الجهد لإكمال الصياغة الفنية لدى بعض الكتاب الواقعين من أصحاب الإسلوب الرفيع كما هي حال (فلوبير) في قصصة الواقعية، مثلاً. وانتقل هذا الاتجاه العام إلى الأدب الإنجليزى، واضحاً في أعمال (سوينبرن) (١٨٣٧ – ١٩٠٩)، و (ولتربيتر) (١٨٣٨ – ١٨٩٤) ولم يعمر هذا المذهب كثيراً في الأدب الفرنسى، فسرعان ما خلفته الرمزية في الشعر.

ما يؤخذ على المنهج:

أولاً: أنهم يرفضون قواعد الأخلاق، ويدعون إلى التحلل منها تحللاً كلياً على اعتبار أنها مواضعات جامدة. فضلاً عن هذا فإنه عندما يتجه إلى الفن لذاته لا يهمه أن يقدم (فناً اتفق مع الأخلاق أم اختلف معها)[٣٨] فهذه أنماط خلقية لا شأن للأدب بها – على حد تعبيرهم – كذلك فإن الشاعر يحصر نفسه في برج عاجىّ معزولاً عن الناس فلا ينشئ فنه إلا لنفسه مفصولاً عن مجتمعه الذى يسبح في المشاكل، ويغرق فى المآسي التي تستحق العرض والتحليل والتعليل والتقويم.

لكننا نرى أنه طالما أن فلسفة هذا المذهب ترتبط بالعلم وتجاربه وحقائقه وهذا أمر يقتضي منه التعامل بالتجرد والموضوعية فما وافق الحقائق كان صحيحاً، وما تعارض معها كان خطأً .

ثانياً: إن الشاعر نسيج من مجتمع متكامل لا يستطيع أن يبعد عن مجتمعه الذي عاش من أجله مدافعاً عن قضاياه، متحدثاً عن أفراحه وأتراحه، معبراً ومترجماً عن نعيمه وبؤسه، أما أن يسرف البرناسيون في اغترابهم وانصرافهم عن واقعهم حتى يتصور البعض أنهم يحصرون أنفسهم في برج عاجي، فإن هذا يتنافي مع مفهوم المذهب، والأهداف التي جاء من أجلها.

وبعد فلقد عاشت الرومانسية السائدةالحانية، والبرناسية الوليدة الغادية جنباً إلى جنب لكن الوليد اكتمل فصار شاباً قوياً في الوقت الذي تقدم فيه الزمن بالرومانسية فشاخت ثم يدور الزمن دورته، وتتغير معه ملامح وتندثر قسمات فيظهر مذهب جديد على المسرح النقدي يزيح البرناسية عن الصدارة؛ ليحل محلها على مسرح الحياة... هذا المذهب يتجهه – بأذهانه – إلى الواقع الحسي، وظواهر المجتمع المرئية يطلب الحقيقة طلباً مباشراً دون مزايدة، وينزل إلى المجتمع ويحاول أن يفهمه، ويعرف أسراره.. هذا المذهب هو المذهب الواقعي. وقبل أن تنتقل إليه نود الحديث عن

أصداء الرومانسية في شعر مطران ومدرسة أبولو ومدرسة الديوان وشعراء المهجر.

لعل المتأمل في شعر (مطران)[٢٩] الأب الروحي للرمانسيين، المتأثر بالثقافة الغربية لاسيما الفرنسية ، المتميز بالعاطفة القوية، ورفض الواقع والتحرر من التقليد والإمتزاج بالطبيعة امتزاجاً كبيراً يلمس – بوضوح – أنه يمثل هذا التيار المتدفق أيما تمثيلٍ لاسيما المدقق لقصيدة المساء التى يقول فيها:

إنِّي أَقَمْتُ على التَّعِلَّةِ بالمُنَى	في غربةٍ – قالوا – تكونُ دوائي
إنْ يشفِ هذا الجسمَ طيبُ هوائِها	أيلطِّفُ النيرانَ طيبُ هواءِ
عبثٌ طوافي في البلادِ وعِلَّةٌ	في عِلَّةٍ منفايَ لاستشفاءِ
متفرِّدٌ بصبابتي متفرِّدٌ	بكآبتي متفرِّدٌ بعنائي

حيث يؤكد موضحاً قائلاً: إنني عملت بنصيحة الأصدقاء، وأقمت وحيداً غريباً بالأسكندرية متلهياً أو منصرفاً إلى الأمل في الشفاء – فلو اعتبرنا أن طيب الهواء سيشفي الجسم مما قد لحق به من المرض أو العلات، فهل يعقل أن الهواء يخمد نار الحب في القلوب، أم يزيدها اشتعالاً ؟!!

ولذلك تصبح هذه الغربة عبثاً لا طائلَ من ورائها إلا مضيعةُ الوقت؛ ولأنها جمعت بين المر والشوق فأضافت إلى علة الجسم علة الحب، وعذاب القلب .. ، لذا فإنه يتشكك بل يفقد الأمل في الشفاء،ثم يتوجه إلى الطبيعة ليمتزج معها امتزاجاً كلياً إذ يبثها الحياة والحركة فيها مشخصاً إياها كونها عنصراً من عناصر الوجود فيقول:-

شاكٍ إلى البحرِ اضطرابَ خواطري	فيُجيبُني برياحِهِ الهوجاءِ
ثاوٍ على صَخْرٍ أَصَمَّ وليْتَ لي	قلباً كهذي الصَّخْرةِ الصماءِ
يَنْتَابُها موجٌ كموجِ مكارِهي	ويفتُّها كالسُّقْمِ في أَعْضائي
والبحرُ خفّاقُ الجوانبِ ضائقٌ	كَمَداً كصدْرِيَ ساعةَ الإمساءِ
تَغْشَى البريّةَ كُدْرَةٌ وكأنها	صَعِدَت إلى عينيَّ منْ أحشائي
والأفقُ مُعْتَكِرٌ قَريحٌ جَفْنُهُ	يُغْضي على الغَمَراتِ والأقذاءِ

حيث يجلس على الصخرة، وحوله مظاهر الطبيعة الشاخصة أمامه وقت المساء، وفي نفسة آلام المرض، وعذابات الحب، فانعكس ذلك على نظرته للطبيعة، فيصفها حزينة حتى ينتهى إلى نهاية النهار التي تمثل له نهاية حياته.

لقد رسم الشاعر لوحة كلية تجسم مشاعره الحزينة، والتشاؤم الذى يملأ جوه النفسي باليأس من الشفاء، وتوقع النهاية المحتومة مستعيناً بمفردات من الطبيعة أو مشاهد منها كالبحر والصخر والموج والشفق والظلام والغمام تلك التى شخصها، وبث فيها الحياة، فالبحر إنسان حزين، والنهار يحتضر، والشمس تموت .....

ننتقل إلى شاعر آخر تأثر بالرومانسية الإنجليزية فراح ينشد المثالية والكمال والطموح ويتمنى تحقيق آماله... إنه الشاعر الديواني (عبد الرحمن شكرى)[٤٠] الذي يقول:-

لَمْ يَعْشَقِ الغِيدَ، ولكنَّهُ هامَ بِبِكْرٍ مِن بناتِ الخَيالِ
صُورةُ حُسْنٍ صاغَها لُبُّهُ وحدُّها في الحسْنِ حدُّ الكَمالِ
فصارَ كالطفلِ رأى بارِقاً هَاجَ لَهُ أطماعَه في المحالِ
يَمُدُّ نَحْوَ النجْمِ كَفّاً لَهُ ويَحْسَبُ النجمَ قَريبَ المنالِ
فأينَما سارَ تراءتْ لَهُ كما تَراءى خادِعاً لَمْعُ آلِ
فسارَ يقْفُو إثْرَها هائماً والمهتدِي بالوَهْمِ جَمُّ الضلالِ

فنراه طامحاً ومفتوناً بالمثالية، وكمال المعانى كالطفل الذى يجذبه لمعان النجوم فيسعى إليها لكنه لا يحصل على شئ فيكون أشبه بمن يسير وراء السراب الخادع الذى يحسبه الظمآن – في الصحراء – ماءً حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً ، فيمضى منطلقاً علــى وجهه وراءها متوهما أنه سيدركها دون جـــدوى، فالذى يجرى وراء الوهم يضيع ، ولكــن يجدد أمله مكرراً المحاولة ، ويضاعف جهده، ويظن أنه اقترب منها لكنه لا يجد شيئاً.

فالقصيدة من الشعر الذاتى الذى يقوم على الاستبطان، والتأمل في النفس، واستخدام طريقة الحكاية عن شخص آخر على سبيل التجريد، وسرد الأحداث المرتبطة بالتجارب التى يمر بها الشاعر الطموح الذي يسعى جاهداً لتحقيق تلك الآمال لكنه يجد نفسه في النهاية يجرى وراء سراب.

وفى هذا الصدد يكون حاله كحال المفكرين، والشعراء في محاولاتهم الدائبة للسعى نحو عالم أفضل لكنهم بعد السعى الحثيث يكتشفون أنه لا وجود له.

وهناك (ابراهيم ناجي)[٤١] وكيل مدرسة (أبولو)[٤٢] في قصيدة (صخرة الملتقى) التى فيها جلس فيها على صخرة، تقع بين جزيرة رملية انحسر عنها الماء بعد

الفيضانات فظهرت كالصحراء في مدينة المنصورة، وطافت برأسة ذكريات حب قديم حيث كان يلتقى، ومن يحب على تلك الصخرة فجاشت عاطفته، وتحرك وجدانه، وعبر عن مشاعره بهذه القصيدة قائلاً:-

سألتُكِ يا صَخْرةَ المُلْتَقَى	متَى يَجْمَعُ الدَّهْرُ ما فَرّقَا
فيا صخرةً جَمَعَتْ مُهْجَتَيْنِ	أفاءَ إلى حسنِها المُنْتَقَى
إذا الدهر لج بأقداره	أَجَدَّا على ظهرِها المُرْتَقَى
نَرَى الشمسَ ذائبةً في العُبَابِ	ونَنْتَظِرُ البَدْرَ في المُرْتَقَى
إذا نَشَرَ الغَرْبُ أثوابَهُ	وأَطْلَقَ في النَّفْسِ ما أَطْلَقَ
نقولُ هَلَ الشمسُ قَدْ خَضَبَتْهُ	وخَلَّتْ بِهِ دَمُهَا المُهْرَقَا

فنرى الشاعر – على الطريقة الرومانسية يعبر – عن تجربته العاطفية الذاتية، وحواره الداخلي، وخياله الحزين تعبيراً صادقاً يجمع بين قائلها، ومتلقيها مما يجعلها قادرة على التأثير في الآخرين.

هذا ولقد تطور الغزل على يد ناجي فصار مناجاة للأماكن،وحنيناً خالصاً لأرض للذكريات، وامتزاجا بالطبيعة، وهدفه التعبير عن شده الحب والوفاء بالعهد دون التعرض لمفاتن المرأة الجسدية هذه النزعة الرومانسية المثالية قد عرفت في الغزل العذري العفيف في العصر الأموى، لكن الرومانسية تتفوق عليه وذلك بالتركيز على النواحى النفسية كما ظهرت لنا من خلال عرضٍ للنماذج السابقة.

المذهب الواقعي[43]:

تعددت الآراء، وتباينت وجهات النظر – وبما تشابكت – حول إيجاد مفهوم جامع مانع للمذهب الواقعي حتى غدا غامضاً ومطاطاً .. فهناك من يعرض له أحياناً على أنه موقف، أي الاعتراف بالواقع الموضوعي على حين يعرض على أنه أسلوب أو منهج، وكثيراً ما يتلاشى الحد الفاصل بين هذين التعريفين.

فإذا سلمنا واعتبرنا الاعتراف بوجود واقع موضوعي هو القسمة المشتركة المميزة للواقعية في الأدب فيجب ألا نقصر ذلك الواقع على العالم الخارجي الموجود بشكل مستقل عن وعينا وهو المادة. بل نوسع جميع مداليله، أو دائرة مفاهيمه؛ لتشمل تلك التأثيرات المتبادلة العديدة التي يمكن أن يخوضها الإنسان بقدرته على التجربة والفهم.

وثانٍ يصوره على أنه الأدب الذي يقوم على ملاحظة الواقع، وتسجيله، لا على الخيال وصوره؛ حتى يفرقوا بينه وبين الرومانسية ويرون أنه المحاكاة الأمينة لا لروائع الأعمال الفنية بل للأصول التي تقدمها الطبيعة[44].

والناظر للتعريف السابق يراه تجريداً، كثيراً ما يحتاج إلى آلية تضخ في ماهيته دماء الحركية لتفلح في تقديم الواقعية بالطريقة المثلى في إطار معطياتها المحدودة.

وثالث يفهمه على أنه الأدب الذي يستقي مادة موضوعاته من عامة الشعب، ومشكلاته وذلك في المعارضة للأدب الذي يقوم على أرستقراطية الفكر والخيال ولا ينفعل بواقع الناس على مختلف طبقاتهم.

ورابع يؤكد على أنه أدب الواقع الاشتراكي الذي يتناول مشكلات المجتمع ومظاهر البؤس والحرمان التي ترزخ تحتها طبقات الشعب العاملة بسواعده أو بعقولها لإيقاظ وعي الجماهير، ودفعها إلى حل المشكلات... وأخير يزعم أنه (الأمانة في تصوير الطبيعة)[45].

فمن خلال تلك التعاريف السابقة يتعذر كل التعذر إيجاد التعريف القاطع الجامع للواقعية الذي يلملم بجميع أطرافها ولهذا فلابد من ملاحظة السياق الذي ترد فيه لكننا نستطيع التوفيق بين هذه المفاهيم فنقول: إنه مذهب موضوعي غير ذاتي اجتماعي يرتبط به ارتباطاً وثيقاً حيث يدعو له ويناصر قضاياه،كما يدعو إلى تسجيل المشاهدات والملاحظات من غير أن يلونها الأديب أو الكاتب بأحاسيسه وعواطفه الخارقة، مع رعاية تامة للموضوعية الخالصة، واستيعاب دقيق لما في الحادثة أو المشهد أو الشخصية من معالم خاصة.

على هذا النحو فإننا نرى أن الواقعية حركة انتقادية من حيث الموقف، واقعية من حيث الأسلوب قد جاءت إحدى الإفرازات الطبيعية للنهضة العملية في هذا العصر، ومخاض الفلسفة الوضعية والتجريبية في الخمسينيات من القرن التاسع عشر بفرنسا.

هذا ويمكننا إرجاع ما سبق لعاملين أساسيين(٤٦):

أولهما: تطور جنس القصة في الأدب الأوربي الحديث.

الثاني: طبيعة التركيب الفكري والوجداني للشعب الفرنسي .

هذا بالإضافة إلى العناية بالفرد المنعزل بنفس القدر الذي اهتم فيه بالمجتمع كوحدة متكاملة، ومشكلة حفظ التوازن بينهما.

لقد ارجع بعض نقاد الغرب نشأة ذلك المذهب إلي الأسباب(٤٧) التالية:

١ – الرغبة في التخلص من أحلام الرومانسية التي لم تعد تلائم العصر؛ لأنها أفرطت في «الأنا المنفردة» ومن المزيج الغريب عن الرفض الأرستقراطي والشعبي لقيم الرأسمالية؛ لذا تولدت الواقعية التي تعتبر الرومانسية مرحلة مبكرة من مراحل الواقعية.

٢- تطور روح النقد في مجال البحوث التاريخية والعملية، واتجاهه إلى الحقيقة على أساس علمي، لاسيما بعد أن ظهرت خطورة التكهنات، والأفكار المطلقة.

٣- سيادة الروح العملي بعد نجاح البورجوازية في الوصول من أقرب طريق إلى النتائج التي تنشدها.

٤- مساعي حكومة نابليون الثالث في وضع حد للاضطرابات،وإحلال النظام محل الفوضى الاجتماعية.

٥- جاءت رد فعل لطغيان الأدب الرومانسي الذي أسرف في نزعتة الفردية لاسيما عندما راح يحلق في سماء الخيال، حاملاً على عاتقه قراءة المسافة المتباعدة بين العلم والأدب بعيداً عن الواقع والعلم الذي يعيش على الأرض مع الواقع والحقيقة، فراح يسخر كل إمكانياته لتغيير وجه الحياة، فوجد رجال الفكر أنفسهم في القرن ١٩ أمام الواقع العلمي القوى فلم يسعهم إلا أن يؤمنوا به فيتخلوا عن انطوائهم وعزلتهم، ويهبطوا من سماء الخيال إلى الأرض في محاولة للتعايش مع الواقع الذي بدأ يدب، ويتحرك على سطحها.

٦- الرغبة في إفاقة الأدب من غفوته التي حالت دون ملاحقته الواقع بكل ملابساته، وترك الأحلام جانباً ليتناول الحياة الحقيقة الواقعية التي يعيشها الناس، وأنه لا مكان للأدب في الأبراج العاجية أو العالية النهائية، وإنما عليه أن يأخذ مادته من حياة الناس الواقعية بما فيها من أفراح وأتراح، أو من صور ومشاكل وأحداث، وأن يعبر عن الفرد الذي يعيش فعلاً - في ذلك الزمن، وليس عمن يعيشون بين أحضان التاريخ، أو في بطون الكتب.

٧- الإيقان بأن الحياة ليست دار نعيم دائم، وصدق وأمان، وإنما فيها الشر أكثر من الخير. وفيها الألم يفوق السعادة ويزيلها، وفيها السعادة وهم، والعدل سراب والحقيقة ضباب، وأن البشرية قد غلبت ماديتهم على مثاليتهم حتى أركسهم الجشع والتكالب على الحياة إلى شريعة الغاب، وأن الكرم والوفاء ما هى إلا أوهام الأدباء أو أحلام الشعراء، أما واقع الحياة فهو الكذب.

من اعلامه:-

بيرون[٤٨]: له رواية «دون جوان» التي لم تتم، تناول مضمونها الاحتجاج الرومانسى والنقد الاجتماعى الواقعى حيث إنها لم تعد عمل شاعر يتحدث إلى نفسه فإلى جانب البطل نرى غريمه، وهما في صراع مع الواقع الاجتماعى حيث ظهرت فيه الأنا مطلقة بلا حدود، ولم تعد المبالغة الرومانسية مرسلة، فالسخرية والتعالى يضمان قيوداً عليها. إن «دون جوان» لا يزال هو البطل الرومانسى القديم، بجرأته، وتعطشه إلى الحياة وخروجه على الأخلاق، ولكنه لم يعد يقاتل الشيطان. إنه في كل مغامراته نقد حى لعالم التصنع والنفاق والرياء والخسة المحيطة به، إنه تجسيد للتطلع إلى العواطف الصادقة التي لم يدخلها أو يتسرب إليها المرض.

بلزاك[٤٩] كان أثره حاسماً في انتصار الواقعية، أقل من بيرون نفسه استعدادا لأى شكل من أشكال التهادن؛ سواءً مع العالم الرأسمالى في الفترة ما بعد الثورة، أو مع الدولة التي يسيطر عليها الأرستقراطيون، ورجال المال والكنيسة، فإذا كان يسلم رواياته الأخيرة بانتصار المجتمع الرأسمالى البروجوازى، إلا أن نفوره من ممثلى هذا المجتمع بقى على حاله دون تراجع أو نقصان.

فنحن نرى في كتاباته باستمرار رجالاً يتقاعدون ويسحبون من العالم (الكبير) أو فنانين ينغمسون في عملهم انغماساً زائداً، وهم دائما ليسوا على وفاق مع الرأسمالية، بل هم من أعدائها. ونحن في كثير من الحالات أن النقد الواقعي ينتهي إلى الاحتجاج الرومانسي، أي إلى ذلك الرفض الرومانسي لتدفع الارستقراطية وللسعي إلى النجاح من أي سبيل، أي الاجتياح على النبلاء، وعلى البرجوازيين معاً.

جورستاف بلانش: ناقد فرنسي استخدم مصطلح الواقعية عام ١٨٣٣م حيث كان معروفاً بعدائه للرومانسية فذهب يؤكد أن الواقعية تعنى بتحديد الترس الحربي المعلق على باب القلعة، والشعار المنقوش عليه وماهية الألوان التي يدافع الفارس عنها قبل أن يسقط صريع الحب.

اميل زولا[٥٠] واحد من الفرنسيين المتأثرين بالطب التجريبي لكلودبرنار، له فضل في توضيح التجربة توضيحاً يمثل فيه روح العصر، حيث فرق بينهما وبين الملاحظة فقال التجربة استخدام وسائل البحث لدراسة الظواهر الطبيعية بقصد التغيير والتبديل للوصول إلى غاية، أما الملاحظة – عنده – فهي استخدام وسائل البحث لدراسة الظواهر الطبيعية كما هي دون تغييرها! كما فرق بين القصة التجريبية والعلم التجريبي فدعا إلى الاستقصاء في الملاحظة التي تتوجهها التجربة ورفض أن يكون القاص مصوراً لا غير حيث يجب أن يعتمد على التجربة التي تمكنه من إخضاع الحقائق لقانونها المتحكم فيها،لذا فإنه يرى أن التجريبيين-دعاة الخلق الإنساني عن طريق التجربة-كارهون أن يختموا قصصهم بمغزى لها، وليس لهم أن يظهروا عواطفهم تجاه ما هو نافع أو ضار بل يعرضون الحقيقة موضوعاً ليتبه المجتمع والمشرعين إلى خطرها فضلاً عن هذا فإن الكاتب لابد أن ينتهي إلى نتائجَ تؤيدها العلوم.

من سمات هذا المذهب:

أولا: من حيث المبادىء: استطاع أن يدعو إلى الموضوعية في الخلق الأدبي والفلسفة الثائرة على شرور الحياة مع الثقة الكبيرة في أن العلم سيحل جميع مشكلات الإنسانية فراح يصف المجتمع الإنساني، والمزاج الإنساني ويبرزه على الحقيقة في أمانه وتجرد، وصدق، وبعد عن الهوى الشخصي، فوضع التحليل مع التخيل، وأحل المنظور محل الموهوم، ونصر الحدث على الحدس، وأعلى المحسوس والطبيعة الظاهرة على سبحات الخيال وجوانب العاطفة والوجدان.

ثانيا: من حيث الموضوعات: فإن الكاتب الواقعي قد جعل الواقع نصب عينه دائماً، فلا يجد بأساً في تجسيم ما يبدو له من ذلك الواقع وفي شرحه وتفسيره وتحليله والتعليق عليه، واستخلاص ما يمكن استخلاصه منه بهدف تدعيمه وتأصيله وترسيخه. فالأديب يختار – عند تأليفه القصة والمسرحية – مادة تجاربه من مشكلات العصر الاجتماعية من واقع الطبقات الدنيا الشاخصة أمامه ومن أدنى أعماق النفس الإنسانية قاصداً تحليل سلوك الناس، وتحليلها والبحث عن أسبابها، وتفسير الغامض، أو الشائك منها.

كما اختار الأديب شخصياته الأدبية إما من الطبقة الوسطى (البرجوازية حيث كانت تتعرض للظلم سابقا، وقد ساعدت الرومانسية على صعودها في الارستقراطية الطاغية وإما من طبقة العمال وما يعانون من ظلم حيث إنها طبقة مهضومة.

عوداً فلقد كان للموضوعات التاريخية نصيبٌ وافرٌ في المذهب الواقعي لاسيما عندما عالج أصحاب هذا المذهب موضوعات تاريخية في قصصهم ومسرحياتهم

فقاموا باستدعاء ماضوية أحداثه، أو بإحياء دقيق للعصر – بعاداته وكل ملابساته، وميول أخلاقه – على أن يتصل الموضوع التاريخي بقضيه أو مسأله من قضايا العصر ومسائله.

على كل فإن الأعمال الأدبية التي انتهجت النهج الواقعي هي التى تحل دائماً مكان الصدارة في ميدان الأدب العالمي.

ثالثا: من حيث الأسلوب: فإن أصحاب المذهب كانوا لا يرتضون المبالغة الممقوتة في الأسلوب انطلاقاً من إيمانهم اللامحدود – والذي تدعمه بقوة– بأن الأسلوب وسيلة لا غاية، والأهمية كلها للمنطق والطريقة المتبعة في ترتيب الأحداث.

من هنا فلقد استبدلت دقة التعبير، وإتقان التصوير، بالغموض والتهويل والإبهام، وآثرت الصدق على التموية والتضليل، واعتنى بالصرامة العلمية في الكشف عن الحقيقة دون الميل عن الهوى..

رابعا من حيث الخيال: طالما اتخذ المذهب الواقع الموضوعي والعلم أداة ومنهاجاً لنفسه،فإن مساحة الخيال ستضيق على خارطة أعماله الأدبية، وربما قد تتلاشى في هذه الأعمال؛ لأن الحقيقة العارية كانت تتغلب على العقل والتفكير.

ما يؤخذ علي المذهب *الواقعي*:

أنه على الرغم من أن أدباءه قد خرجوا أو انطلقوا من نقطة واحدة بداية، وتحت ظروف مشتركة إلا أن اتجاه كل منهم كان في طريق مختلف عن طريق الآخر، حتى إن التوغل والتمادى في هذا الطريق قد جعل هوة الخلاف بينه، وبين غيره تتسع أدبه يتطور ويتبلور، ليأخذ شكلا جديداً متميزاً، وقائماً بذاته ثم لم تلبث هذه المظاهر الجديدة أن تشظت فاستقل كل منها باسم اصطلاحي، واعتبر نفسه مذهباً مستقلاً فمن ذلك:

- **المذهب الواقعي الأوربي:** وهو في مجملة مذهب نقدى يعنى بوصف التجربة، كما لو كانت تدعو للتشاؤم.
- **المذهب الواقعي الاشتراكي:** وهو مذهب فنى يقوم على أساس فلسفي محاكٍ للواقعية الأوربية في أغلب نواحيها الفنية، لقد ظهر نتيجة لتبنى الكاتب أو الفنان وجهة النظر التاريخية للطبقات العاملة، وتقبله للتناقضات التي يفرزها المذهب لكنه يختلف معها في أنه يتحتم عليه أن يبث الكاتب في تصويره للشر – دواعي الأمل، في التخلص منه فتحا لمنافذ التفاؤل، أيضاً يلتزم الشاعر فيه برسالة اجتماعية شأنه في ذلك شأن الناثر.
- **المذهب الواقعي الطبيعي:** هو امتداد للمنهج العلمى الذي اتجه إليه المذهب الواقعي حيث آمن بالمنهج العلمى، واعتمد مطلقاً على النظر والملاحظة والاستقراء.

لقد تمادى مع العلم ليصل إلى تجاربه الخاصة به، وأبحاثه التي هدف من خلالها إلى حقيقة الإنسان، وطبيعة الكون.

وعلى كلٍ فلقد تراءى لقادة الفكر والرأى أن الأدب الواقعي قد أسرف في واقعيته، وتمرد على سطوة المألوف، فأصبح رسماً جامداً للشخصيات والمرئيات وتسجيلاً مجرداً لظواهر المجتمع وتصاريفه-فضلاً عن أن الطبيعة قد عجزت-هى الأخرى-أن تعرب عن نفسها، وعن كثير مما في أحشائها وأن تلاحق الأدب لتفي بمتطلباته كذلك وجدنا العلم الذي لم يستطع أن ينفذ إلى سريرة النفس البشرية، أو يصل إلى المركب في حياة ومتطلبات وقضايا البشر؛ لذا فلقد كان من نتائج ذلك أن أخذ المذهب الواقعي يتدهور؛ لعجزه على تلبية مطالب الإنسانية والروحية، وأن تطلع الفكر البشرى إلى مذهب جديد يستبطن النفس، ويستشيرها ويثيرها ليستشف الروح .. هذا المذهب الرمزى الذي سنعرض له لاحقاً.

المذهب الواقعي في الأدب الأوروبي و أدبنا المعاصر:

إن الناظر في الأدب الأوروبي يرى أن كثيراً من أعلام المذهب الواقعي قد تمثلوا به حقّ تمثيلٍ حيث نضجت الواقعية على أقلامهم فراحوا يغرقون مجتمعهم الأدبي بنتاج هائل وركام عارم من القصص والمسرحيات، واستطاع كل منهم أن يترجم عن روح عصره المقهور أصدق ترجمة.

نذكر من هؤلاء (بلزاك) صاحب الموسوعة القصصية التي تضم نحو مائة وتسع وخمسين قصة عرفت باسم (الكوميديا البشرية)، وقسمها إلى مجموعات تمثل كل مجموعة منها قطاعاً عرضياً من الحياة في باريس، وفي الأقاليم، وفي الريف بين الساسة، وبين الجند لكن السمة التي تجمع بينها جميعاً هي سمة الثورة لإنقاذ الفئات الكادحة.

وللكاتب النرويجي (هنريك أبسن) أكثر من مسرحية، كان فيها ناقماً على رذائل مجتمعه، وما يشيع فيه من فساد ونفاق، وأشهر مسرحياته التي تنحو منحى المذهب الواقعي مسرحية (أعمدة المجتمع)، وفيها يسخر من الأعيان الذين يسيرون المجتمع وفق أهوائهم، ومصالحهم، ورغباتهم، وكل ما اتفق معها ويتدخلون في كل صغيرة وكبيرة، حتى في العلاقات العائلية الخاصة إيماناً منهم بأنهم القائمون على مصالح الناس، والحريصون على تحقيقها .

ومسرحية (عدو الشعب)، وفيها يعرض موقف طبيب ينصح بإغلاق حمامات المدينة الملوثة؛ ليمكن تطهيرها من جراثيم الأوبئة، التي تودي بحياة الناس فيعارضه الأعيان وأصحاب المنفعة؛ لما يعود عليهم من كسب فيظهرونه أمام أعين الناس بمظهرالمجنون، ويؤلبون عليه الجماهير.

ومسرحية (بيت الدمية)، وفيها يعرض لتحرير المرأة عن طريق تصوير زوجته تمنح نفسها حرية التصرف في مالها دون إذن زوجها، فيثور عليها الزوج بل يضيق بها ذرعاً، على الرغم من أنها كانت تنفق ما تنفق لإنقاذه من داء عضال. ولا تجد الزوجة سبيلا إلا أن تخرج عن طاعته وتهجر البيت إلى غير رجعة .. هذا في أوروبا الغربية.

أما في أوروبا الشرقية – وروسيا بخاصة – فقد نهضت الواقعية، ونضجت في أقلام ،جوجول، ورد ستويفسكى وتورجنيف وتشيخوف (وتولستوى)[٥١] ومكسيم جورجى وشولوخوف وفاديف وسيمونوف وعيرهم.

ثم ننظرإلى أدبنا العربى فنجد أن الساحة الأدبية لم تخلُ ممن يعالجون الأحداث والقضايا الاجتماعية التي تعرض خصوصاً الحاصلة بعد الحرب العالمية الثانية، وما نتج عنها من دمار، وما أحدثتها الحرب النووية من هزة في كيان الإنسان العربي، حيث حركت أفكاره نحو التحرر من قيود الشعر بعد اغتصاب الفلسطينين، ونمو الصراع المذهبي بين المعسكرين الشرقي والغربي والذي انتهى بانتهاء الحرب الباردة، والتعايش السلمى.

لقد لجأ بعض الشعراء للتعبير عن الواقع بكل ما فيه من صدق وزيف، وتقدم وتخلف، وفرح وحزن، وعدل وظلم نذكر منهم صلاح عبد الصبور في قوله:

جاءَ الزمنُ الوغْد

صَدِىءَ الغمْد

وتشقّقَ جلدُ المِقْبَضِ ثم تخدَّدَ

آه يا وطني

بينما راح البعض الآخر يعبر عن حيرة الإنسان في القرن العشرين الحائر بين التطلع إلى الكسب المادي الزائل، والتمسك بالقيم الخالدة والمبادئ السامية مثل قول محمد إبراهيم أبو سنة في قصيدته «أسئلة الأشجار»:

سألتنى في الليلِ الأشجار

أن نلقى أنفسَنا في التيار

سألتنى أن أختار

ما بين الجنةِ والنار

قلت أحاور قلبى

مامعنى الجنة يا قلبى؟

قال: تجولُ في نفسِكَ حتى تصلَ إلى الإنسانِ

وتجوّلُ فى الإنسانِ إلى أن تصلَ إلى وطنِك

وتجوّلُ فى وطنِكَ حتى تصلَ إلى اللّه

ثم نذهب إلى أدبائنا المعاصرين فنرى طه حسين: «يعالج – في مجموعة الحكايات التي ضمها كتابه «المعذبون في الأرض» – واقع الحياة لطائفة من الناس، أدركهم في صعيد مصر، يعيشون وقد طحنتهم أوجاعهم واحداً بعد واحد، واختاروا – دون إرادة من المؤلف – أن يبخعوا أنفسهم؛ تحت عجلات القطار، أو في أعماق النهر، أو في حومة الوباء»[٥٢].

وبعد .. فإنه من خلال عرضنا للنماذج السابقة يمكننا القول بأن دعاة المذهب الواقعى استطاعوا أن يرصدوا واقعهم رصداً معيارياً ظهرت فيه تجليات عملهم الإبداعي الذي دار في فلك الإطار الخصوصى الواقعي، وذاب في مرجعياته الغربية.

المذهب الرمزي[٥٣]:

ظهر هذا المذهب في القرن التاسع عشر كثورة على المذهب الواقعي الذي يلتفت إلى النفس الإنسانية، وأسرارها التفاتاً كافياً بل ارتضى بالحقائق المرئية ميداناً له، واحتذى الاتجاه العلمي في التجربة، والتحليل مقتصراً على إدراك الظواهر من سنن الكون والحياة.

فيرى أن الحقيقة السرية خافية باطنة، وأن المشاهد الواقعية في المجتمع ليست إلا ألواناً من الإبهام والتمويه، كما إنه يختلف عن الآداب الأخرى في أنه لا يقطع صلته بعالم الواقع الموضوعي، ولا ينصرف عنه إلى عالم الوهم، ولكنه يوليه عنايته، ويحاول تفسيره.. فهو يتفق – إذن – مع الأدب الواقعي في أن كليهما يتوخى تفهيم الواقع، ويستعين على ذلك بالتشبيه، ولكن يفترق عنه في أن الأدب الواقعي يذكر المشبه به؛ ليشرح المشبه، أما هو فيعكس المفهوم حيث يقتصر على ذكر المشبه به أي الرمز، مستعيناً بالإيحاء على شرح المقصود،تاركا للقارىء استنتاج المرموز له فهو يجنح إلى التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى عن أدائها اللغة في دلالتها الوضعية، فإذا هو ينقلب إلى ألغاز، يختلف الناس في تفسيرها، لكنه يبعد أذهاننا عن ركام الملاحظات والحقائق، ويمهد السبل لتاريخ يكتب في المستقبل عن الأدب بوصفه من الفنون الجميلة.

والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعرعن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح، فالتصريح – لديهم – يفشي الحقائق، وأسرارها وبالتالى يقتلها؛ لذا فإنهم يؤمنون إلى الحقائق إيماءً، ويرمزون ويكتفون من التعبير عنها أن يكون ظلالاً لماحة خفاقة، فيها إيماءات، ودلالات وإيحاءات حتى تطرب لها الإحساسات هذا وللمذهب قيمة فلسفية تدعمه ممثلة في فلسفة (كانت) التي تفسح مجالاً لعالم الأفكار، وتصرح بتعذر معرفة العالم الخارجي عن غير طريق صورها المنعكسة.

أسباب ظهوره:

يمكننا إرجاع ظهور المذهب الرمزي لعدة أسباب قد نرى من الحسن أن نحصرها في أربعة عوامل:

الأول: كما عجزت الطبيعة في التعبير عن الواقعية، كان لزاماً أن يبحث بعض الأدباء عن سبب ذلك، ، فبدا لهم أن الإنسان حين أراد البحث عن نفسه أخذ يبحث عنها في العالم الخارجى – أو الشكل الظاهرى – سواءً أكانت واقعية أم طبيعية، علماً بأن الوجود شاخص بين ردهات الذهن الإنساني، وإن العالم الواقعي الحقيقي هو عالم تفكيرنا النفسي. ولما كانت نظرية العقل الواعي، والعقل الباطن خرجت للوجود تلقفها هؤلاء منادين بأن العقل الواعي عقل محدود الطاقة، ضيق المجال، يرسف في القيود، وأن من ورائه يبرز العقل الباطن، ذو القدرات اللانهائية، والمجال الواسع الفسيح المطلق الحرية. فمجال التعبير – أو على الأصح القدرة الحقيقية على التعبير – يجب أن تنطلق معبرة من العقل الباطن.

الثاني: في نفس هذه الفترةالزمنية كانت الفلسفة قد تطرقت إلى دراسة اللغة، ووظيفتها وعلاقتها بكل من العقل المنشىء لها، وإدراك السامع الذي يستقبلها، لكونها وسيلة اتصال موضوعة ظاهرة تعمل في خدمة العقل الواعى[٥٤].

فهذه رموز صوتية أو شكلية لفكرة موحية في الذهن قد يمثلها مجسم خارجى، فاللغة في حد ذاتها – لا تدل دلالة حقيقية عن الأشياء، وإنما تعبر أو تستدعى – الصور الذهنية التي تلقيناها من الخارج عن ذلك الشيء والتي لا تمثله على حقيقته ولكن تمثل تصورنا المحدود المقيد له، فإذا كنا نريد الواقعية الحقيقية فلا

يجب أن نقتصر على صور هذا العقل الواعي، أو نقف عند كنهه، وإنما نحاول الإفصاح عن صور العقل الباطن.

ومع أن اللغة وجدت أساسا للتعبير عن مدركات العقل الواعى وحده، إلا أن هؤلاء الرمزيين نادوا بأن اللغة تستطيع – أيضاً – نقل صور العقل الباطن بصورة أو بأخرى.

الثالث: أن المذهب الرمزى ما هو إلا رد فعل للبرناسية، فالرمزيون يريدون أن يغوصوا بشعرهم في أعماق النفس يجوسون بين حناياها ليستخرجوا أصدافها، فلا يجرون وراء صور الطبيعية للخروج من نطاق الذات، بينما صور البرناسيون صورهم الشعرية في صور تجسيمية أو تجسيدية، ليربطوابين الشعر والنحت والرسم؛ انطلاقاً من إيمانهم العميق بمذهب الفن للفن الذي جاء احتجاجاً صارخاً على الموقف النفعي والاهتمامات العملية الكئيبة للرأسمالية فضلاً عن اعتماد البرناسيين على الفلسفة المثالية الجمالية.

الرابع: أن المذهب الرمزى قد جاء عوداً رد فعل أرستقراطى لانتشار الأفكار الديمقراطية؛ لأنه لا يتحدث إلى موطن، أو جيل أو مجتمع، ولكنه يتجه إلى نفسه- صورةً وصدًى-غائصاً ومتأملاً.

من كل هذه الدوافع استطاعت الرمزية أن تقف أمام كل من الواقعية التي صورت الحياة بؤساً وشقاءً، والطبيعة التي جردت الإنسان من الروح وجعلته مادة خاضعة للتجربة والتشريح، فقامت الرمزية لتنادى بأن الإنسان روح قبل أن يكون جسداً، وأن واقع حياته ليس في هذا الظاهر الذي يبديه الجسد – ممثلا

في العقل الواعي – وإنما هو في عالم الروح والمثل، والاتصال الوجداني (شبه الصوفي) بين الإنسان والكون، وبين الإنسان وصنوه الإنسان.

نخلص مما سبق بأن الرمزية – في أبسط صورها – محاولة تطوير الواقعية في اتجاه مضاد لاتجاه الطبيعة. حيث إنها لا ترى الكون كله شراً، ولكنها ترى فيه مظاهر كثيرة للسعادة والجمال. وهى لا توافق على أن المادية هي التي أوجدت الإنسان، وأحكمت تصرفاته، ورسمت قدراته، وإنما ترى أن النطاق الروحى – عنده – أقوى من النطاق المادي، وأن مجال الشعور النفسى أقوى من مجال الإدراك العقلي. وهي لاترى أن الإنسان بمظهره الخارجي، وعقله الواعي المقيد بالقيود المنطقية والاجتماعية، وإنما تكمن أسرار الحياة الحقيقية في أغوار النفس حيث لا يستطيع أن يصل إليها إلا العقل الباطن؛ لأنه لا ينتقل من الحواس إلى الفكر، ولكنه تغيير باطني ينبع من اللاوعي لينقل الأفكار والأحاسيس عن طريق الإيهام والرمز، لا عن طريق الإفصاح والوضوح كما في حالة العقل الواعي، وإنما عن طريق الإشارة والرمز التي قد يستطيع نقل المشاعر والأحاسيس التي يحملها الأديب إلى المتلقين بطريقة إيحائية مبهمة غامضة.

على هذا التصور رأى الرمزيون أن هذه الطريقة في التعبير أقدر على نقل الواقع النفسى، والتجارب الوجدانية من الحديث المطلق الصريح الذي يصف الأشياء بأسمائها وأشكالها حسب صور العقل الواعى المدرك لها.

يرى أن الشعر يجب أن يتعامل بالإيحاء أكثر مما يعتمد على التقرير، وبالظلال الهاربة أكثر من الألوان البراقة، وبكل ما يزدوج فيه المبهم بالمحدد ازدواجاً يوحى بما يستعصى على الوصف والتسمية حيث على بمرونة الإيقاع الشعري.

من أعلامه نذكر :-

رامبو: واحد ممن كتبوا الشعر على الطريقة البرناسية ثم على طريقة «بودلير» يتمتع بموهبة بصرية تجعله قادراً على الإبصار من خلال الاختلاط الواعي واللامحدود لجميع الحواس، اعتمد في بناء القصيدة على اللاوعي، وتداعى الصور، تداعياً حراً تتراسل فيه المدركات على نحو لا يتقيد بالزمان والمكان.

مالارمية : بلغت الصيغة الرمزية ذروة اكتمالها على يديه بل إن بعض الدراسين يعتبرونه المؤسس الحقيقى للمدرسة الرمزية.فالشعر – عنده – تعبير محكماً للمجهود العقلي الذي يهدف إلى الجمال المحض وهو جمال لا يتحقق في عالم الواقع، إذ ليس هذا إلا رمزاً لعالم حقيقي غير منظور.

وهنا أضحت القصيدة عند «مالارمية» حرة من المحتوى بمعناه المعهود، حرة من الزمن، ومن الظروف الحيوية بل أصبحت كذلك حرة من العاطفة المسرفة والموضوع؛ لذا فقد حلت الوحدة السمفونية بين أجزاء القصيدة محل الوحدة المدركة بين جزيئات الواقع الخارجى، وصار العمل الشعرى إبهاماً على القارىء قلما يعثر على مفتاحه.

بول فرلين: ولد في منذ ١٨٤٤م ونزح إلى باريس في شبابه المبكر كان طموحاً للأدب فنشر أولى قصائده سنة ١٨٦٦م التي تعرف برامبو حيث تأثر به تأثيراً كبيراً، يعد في طليعة الرمزية خاصة، والشعر الحديث بعامة. بدأ حياته الفنية شاعراً برناسياً يعتنى بالصنعة الشعرية المحكمة، لكنه سرعان ما هرب من تكلف البرناسيين، ليجد صوته الحقيقي في تلك الغنائية التي تلقي بظلالها على الشعر الرمزي.

لقد اتجه المذهب الرمزي إلى عدة اتجاهات متباينة بعدت كل البعد عن القبلة الفنية نذكر منها:

١- **الاتجاه الفنى**: الذي نلتقى به دائماً ، ونراه ماثلاً فى دخول الغرباء المتسرعين والحمقى المتعطلين والانتهازيين والفقراء من الموهبة الأدبية في المذهب الجديد أملاً في الظهور والذيع السريع، وقد ساعدهم على ذلك دقة العملية الرمزية، وامتزاجها في المعنويات الخفية مع بعدها عن الماديات الظاهرة فاتخذها البعض مجرد تهويمات وألفاظ لا معنى لها؛ لأنه لا يملك الأدوات التي تمنحه القدرة على التعبير، والإفصاح عنه بينما اتخذها البعض ستاراً يحجب ضعف اللغة، وضحالة التجربه وفقر الدربة والمران.

واضح أن هذا الاتجاه بعيد عن الرمزية بقدر ما هو بعيد عن الفنية.

٢- **الاتجاه الموضوعي** – الذي لم يستطع تمثيل معنويات الرمزية تمثلاً كاملاً أو تاماً، فمال مع المادية الواقعية أو الطبيعية وانحرف بالرمزية إلى مجموعة من الاتجاهات الفرعية منها:

أ) أقرب الاتجاهات إلى الرمزية وهو «ذلك الاتجاه الذي لم يشأ أن يقتصر التعبير الرمزي على الفرد، وإنما يجب عليه أن يشمل المجموع – أو بمعنى آخر أن الأديب الرمزى لا يجب أن يقتصر في تعبيره على انفعلاته الذاتية، وإنما عليه أن يعبر عن أحوال الناس العامة، وعن مشاكل كل المجتمع. وقد اتخذ لذلك سبيلاً هو الرجوع إلى الأساطير القديمة، واختيار واحدة منها تتفق مع موضوع المشكلة التي يود أن يعرض لها، ثم معالجة تلك الأسطورة وتقديمها في إطار

يوضح العلاقة بين موضوعها القديم وموضوع الساعة، كما يوضح وجهة نظر الأديب في ذلك الموضوع الحاضر[٥٥].

وإذا كان الأديب الكبير (إدجار آلان بو) يعتبررائد ومؤسس المذهب الرمزي بمعناه العام، فإنه يتعذر كل التعذر العثور على أديب يمثل هذا الاتجاه الموضوعي للرمزية، وإن كان من السهل التمثيل له بعدد من الأعمال الغربية والعربية مثل مسرحية (بجماليون)[٥٦] عند كل من برناردشو، وتوفيق الحكيم.

ومن الرمزيين من لم يعتمد على الأساطير كنص وإن اعتمد عليها كأساس أو كفكرة عامة – أو كإطار – ثم وضع شخصيات رمزية معاصرة أو خيالية – لتقوم بحركة الأحداث وتعبر عن المشكلة تعبيراً رمزياً، ومثال لهذا تجده في مسرحية (الأشباح) لإبسن.

وهناك فريق من هؤلاء شطت به الأفكار فراح يتصور أن الرمزية ما هي إلا الإغراق في الخرافة والتوهيمات والمبالغة والخيالات السقيمة، والأفكار السديمية والموضوعات غير المباشرة فخرج بذلك عن نطاق دائرة الفن.

٣- **الاتجاه اللغوي**: رأى أن اللفظ وحده قد يعجز عن تلبية وترجمة متطلبات الكثير من التأثيرات الرمزية المطلوبة، وأنه لابد من عامل مساعد يقدم التأثير المطلوب، فاهتدوا إلى أن هذا العامل يكمن في مظهرين مساعدين استخدمهما السابقون:

الأول: هو الموسيقى التي استطاع (فاجنر)[٥٧] أن يجعلها تتفاعل مع الكلمة ليقدما معاً (الدراما الموسيقية) – أو – (السيمفونية الدرامية) التي تمكنت من تعبئة العواطف الإنسانية بشكل لا مثيل له، من هنا كان اتجاه الشعراء الرمزيين إلى الموسيقى كي تحقق ذلك الهدف بحيث يمكن أن نطلق على قصائدهم

اسم (السيمفونيات اللفظية) . ولعل من يطالع دواوين الشاعر الفرنسي (مالارميه) الذي يعتبر قمة الرمزية في أوروبا، أن يحس بمدى ما تحمله ألفاظ تلك القصائد من موسيقية قادرة على الإثارة والإيحاء.

الآخر: هو «المسرح الباروكى — الذي اتسم بالفخامة والبذخ سواء في بناء المسرح وفي تزيين طرقاته وحيطانه، وعظمة الستاروالمناظر، وجمال الملابس والأدوات، ثم المقاعد الوثيرة للرواد، والجو المنعش المتجدد الهواء ... كل هذه كانت من العوامل التي استخدمها المسرح الباروكى، فرأى الرمزيون – لاسيما بالنسبة للمسرح – الاستعانة بها في إخراج المسرحيات الرمزية بحيث تستطيع طريقة الإخراج ، واستخدام المناظر أو الخلفيات مع المؤثرات الضوئية والصوتية، أن تعطى التأثير السريع الذي يتطلبه الرمز، وأن تحقق الإيحاء الوقتي لا سيما بالنسبة لنص يعرض تمثيلاً – لا قراءة – بحيث لا يتسنى استعادته أو التمعن فيه . ويجب ألا ننسى أن هذين المظهرين هما في حقيقتهما عوامل مساعدة فقط، وليسا أصولاً أو أسسا لذاتها. فإذا جاء العاطلون من الموهبة الفنية، واتخذوا الرمزية مذهبهم في التعبير ، واعتبروا أن هذين العاملين أساس العمل على المذهب الرمزى، فلا شك أن أمالهم تلك سوف تسيء إلى الرمزية وتخل بحقيقته وتقلل من روعتها ولربما تذهب مكانتها[٥٨] .

٤– **الاتجاه الاختفائى: أو الغيبى:** وهو اتجاه ثالث يشترك مع المذهب الرمزي في الاسم، ويختلف معه في الجوهر، وإن اختلطا معاً – أو خلط بينهما كثيرون – فمنذ قديم والإنسان يجد أمامه قوى لا قبل له بمجابهتها صراحة، ولا طاقة له بتوجيه القول إليها. فيلجأ إلى الحيلة والموارية، إما بإطلاق كلام برىء في مظهره، وإن كان يحمل المعانى المراد التعبير عنها، وإما بتوجيه الكلام.....

سماته:

يتسم المذهب الرمزي من حيثُ :

المبادىء : بأنه – في مجمله _ موجهٌ إلى الصفوة،فلا يحفل بسواد أو عامة الشعب والناس – كما هو حاصل في شعر البرناسين – ولا يستسلم للإلهام فيسبح في الخيالات والفضاءات الرحيبة، كما هو حال الرومانسية بل يؤمن أتباعه بالصنعة والإحكام، وإخضاع الخواطر الأولى لإطارها الفنى قصداً إلى السيطرة إليها عن وعى ، ورغبة في ترسيخها ، وتكثيفها في الذهن أو الوعى، واستجلاء مجالاتها الحيوية ؛لإيضاح ملامحها الإبداعية.

الصور والأخيلة :- يستطيع المتأملُ في الموروث الرمزي أن يلمس – عن قصد- جنوح الرمزيين إلى استدعاء الصور ذات الظلال والروافد والخلفيات والإيحاءات الغنية بكل تداعياتها.

فهم يحددون بعض معالمها تحديداً ضمنياً ؛ ليتركوا الأخري تسبح في جوٍّ من الغموض والإبهام الذى يترتب عليه كثرة الإشكاليات والتداخلات، كما إنهم _ عوداً- يميلون إلى استرفاد الصور الشعرية لكثيرٍ من عالم الغيب والأشكال الساذجة لعقائد القدماء التي يختلط فيها الشعور باللاشعور ، أو الوعي باللاوعي، وعالم الأشباح والأرواح بعالم الناس في كلية اندماجية متمازجة، وذلك للإيحاء بمعالم نفسية دفينة متأرجحةٍ بين صفاء الإبانة وعتمة الخفاء، بحيثُ يسلط الشاعر عليها أضواءً تنفذ إلى جوانب منها لا تستوعبها .

الألفاظ والمعاني : – استعان الرمزيون الذين اقتصروا على ذكر المشبه به بالألفاظ المشعة ذات الدلالات العميقة, والإيحاءات القوية على شرح المقصود ـ كبديل

للمشبه أو المرموز المحذوف ـ تاركين للقارئ استخلاص المرموز لـه إيماناً منهم بأن اللغة ـ بما تمتلكه من دلالات وإيحاءات وإشارات ـ تستطيع نقل صور العقل الباطن نقلا تلميحيا أو إشارياً. كذلك فإنها تعبر في قراءتها عن أجواء نفسية رحيبة كلفظ الغروب الذي يوحي في موقعه بمصير الشمس الدامي، والألوان الغاربة الهاربة والشعور بالانقباض والتشاؤم عند الزوال ، كذلك يلجأ الرمزيون إلى تقريب الصفات المتباعدة وتجميع ألوانها المتفرقة رغبة في الإيحاء والغموض علماً بأنه قد ينقلب العمل إلى ألغاز يختلف الناس في تفسيرها ، وفكّ طلاسمها ، ويضلون في مجاهل الحدس، وغياهب الخلط، ويصبح الواقع رمادياً أو ضبابيّاً أي غيرَ واضحٍ ، وكثيراً ما يحتاج إلى توجيه حضوري فاعل يحلل ويعلل، وهنا يخفق الأدب الرمزى عن تحقيق أهدافه ومبادئه التي سعى من أجل ترسيخها ، وتوطيد دعائمها .

على جانب آخر فإن الرمزيين يبغضون اللهجة الخطابية القائمة على علاقة المباشرة أو المصارحة-على اختلاف وسائلها النمطية أو التقليدية من إحالة وإثارة وتهويل-؛ لأنها تتنافى مع التعمق والغوص في أعماق النفس الإنسانية, والاستقصاء في تصوير المعانى النفسية المخبوءة في حنايا النفس ، أو في أطواء تعابيرها .

وعلى هذا التصور فإن الأديب الرمزى الذي يتخلي في تعبيره عن الإفصاح، ويأخذ بالإشارة والتلميح دون التصريح وغالباً ما يكون في نزعته أقرب إلى الصوفية الاجتماعية من المباشرة، والمصارحة الواقعية

الموسيقي والأوزان : رأوا أن الشعر لا يعلم ، وإنما يوهب أو يوحى ويثير ويخلق أجواء من المتعة والموسيقى التي تعتبر-لهذا الشعر-عنصراً تأليفياً أساسياً؛ لأن جزءاً كبيراً من عملية الإثارة الرمزية يتوقف عليها.

ومرد ذلك كله يرجع إلى أن اللفظ وحده لا يستطيع أن يعطى جميع التأثيرات المطلوبة بالشكل الذي يتآلف مع دلالة المعنى. ولأنه يتألف من عامل مساعد قمين أو قادر على إعطاء التأثير المطلوب؛ فقد وجدوا أن هذا العامل يمثله تيار سار على نهجه السابقون هو:

[إنه الموسيقي التي جعلوها تتفاعل مع الكلمة ليخرجا معا الدراما الموسيقية ، أو السيمفونية الدرامية التي استطاعت شحن العواطف الإنسانية بطريقة فنية منظمة وبشكل يبعث على الإعجاب ، لهذا لجأ الرمزيون – وبخاصة الشعراءُ – إلى الموسيقى كـي تحقـق هـذا الهدفَ بحيث يمكننا أن نطلق على قصائدهم اسم السيمفونيات اللفظية ...][٥٩] .

فالقارئ المتعمق في دواوين الشاعر الفرنسي الذي يمثل واحة الرمزية في أوروبا(مالارمية) يشعر– للوهلة الأولي– بما تحمله ألفاظ تلك القصائد من موسيقية عالية القيمة ، سامية المعني والمبني والمغزى ، قادرة على خلق أجواء قمينة بأن تسهم في إيضاح الدلالة اللغوية، وإنماء عاملي الإثارة والإيحاء ...

على كلٍّ فلقد عنى الرمزيون بتوثيق الصلةِ بين الشعر والموسيقى التي تعد أقوى وسائل الإيحاء ، والأقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية في سهولة أنغامها ، فلا جمودَ أو تحجر في الصور عندهم ، ولكن السهولة هي المنشودة لتوليد الإيحاء النفسي .

[هذا ولقد تأثروا بالموسيقيّ الألماني «فاجنر»[٦٠] لتوليد الإدراك الرمزى ، مما هو جوهرى في موسيقي الشعر . يقول « فرلين » في قصيدة لـه عنوانها : فن الشعر«(عليك بالموسيقى قبل كل شيء...ثم بالموسيقي أيضاً ودائماً، وليكن شعرك مجنحاً، حتى ليحس أنه ينطلق من الروح عابراً نحو سماوات أخرى..».

فبالنظر فيما سبق يظهر لنا الحرص والعناية بموسيقى الشعر تلك التي تجعله يحلق في الفضاء الرحب؛ ليخلق عالماً من الروعة والجمال والمتعة معاً.

أما بالنسبة للأوزان فقيل إن الرمزيين هم أول من دعوا إلى تحرير الشعر من الأوزان التقليدية؛ [لتساير الموسيقى فيه دفعات الشعور. فدعوا إلى تحرير الشعر المطلق من التزام القافية، والشعر الحر من الوزن والقافية ، وفي داخل القصيدة الواحدة تتنوع موسيقي الوزن على حسب تنوع المشاعر وخلجات النفس، وتطابق الشعور التقليدي الرتيب يخلّ بهذه الوحدة (٦١)]

الجنس الأدبي : ـ كان الشعر بمثابة التربة الخصبة ذات العشب الأخضر الذي تغذي عليه المذهب الرمزي حيث كان أثره عميقاً فيه لاسيما من استفادوا من وسائل الإيحاء الفلسفية . أما في القصة والمسرح فلقد كان نجاح الرمزية محدداً؛ اللهم إلا المسرح الباروكى الذي اتخذ الفخامة والبذخ سواءً في بناء المسرح ، أو في تزيين طرقاته، وحيطانه، و روعة المناظر وبهائها ، وجمال الملابس ، والمقاعد وانتعاش الجو المتجدد الهواء – عوامل مساعدة في الإيحاء والإثارة فضلاً عن هذا

فلقد استخدم الرمز في الإخراج والمناظر أو الخلفيات مع المؤثرات الضوئية والصوتية ؛ ليعطي التأثير السريع الذي يتطلبه الرمز حتى يحقق الإيحاء الوقتي المطلوب

الجانب الفني : لجأ الرمزيون إلى نقل صور العالم الخارجي من مواطنها المعهودة – أي المألوفة – في شبه تشويش فكري ؛ ليوحوا بمشاعر غريبة لا تفلح دلالات اللغة فى الإبانة عنها، وهذا من شأنه أن يقدم إشكالية لا تستقيم أهدافها مع موازين الفكر السليم.

ومن وسائلهم الفنية في ذلك «الإفادة من تراسل الحواس – كما يرى د. محمد غنيمى هلال – حيث تعطى المسموعات ألواناً ، وتصير المشمومات أنغاماً ، وتصبح المرئيات عطراً ، والألوان سحراً، والورود سحباً ، والسحب رسل محبة ، والمحبة عبير الحياة، وذلك لتوليد إحساسات تغني بها اللغة الشعرية ، ولا تستطيع اللغة الوضعية التعبير عنها»[٦٢].

هذا ويعد «بودلير»[٦٣] رائدهم في قصيدته التي عنوانها : تراسل ، وفيها يقول : «الطبيعة معبد ذو عمد حية . وتنطق هذه العمد أحياناً ولكنها لا تفصح ، ويجوس المرء منها في غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة ، وتتجاوب الروائح والألوان والأصوات ، كأنها أصداءُ طويلة مختلطة ، تتردد من بعيد ؛ لتؤلف وحدة عميقة المعنى مظلمة الأرجاء ، رحيبة كالليل ، وكالضوء..» . ويعبر عن نفس المعنى بودلير أيضاً في قصيدة أخري : « ياللتحوير الصوفي لجميع مشاعري المذابة في شعور واحد ! ! لتكون أنفاسه الموسيقي ، ويكون صوته العطر» .

فبتراسل الحواس يتحول العالم الخارجي إلى مفهوم ذات قسمة أو صبغة نفسية فكريةٍ ، ويتجرد من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعوراً ، وذلك أن العالم الخارجي صورة ناقصة لعالم النفس الأغني والأكمل[٦٤] .

إنه ومادامت الرمزية كانت محاولة التعبير عن إحساسات مبهمة تنزع إلى الغموض، أو تجنح إلى الإبهام والتهويل معتمدة على أسلوب إيحائي مثير للخواطر الغامضة فإنها _ بذلك – اتجهت إلى التعبير الباطني الذي غلب فيه عمل اللاوعي على عمل الوعي .

وهنا يصبح لزاماً على الفنان أو الأديب أن يطلق العنان لعقلة الباطن ، أو اللاشعور الذي كان **فرويد**[٦٥] – من خلال منهجه في التحليل النفسي قد كشف النقاب – أو أماط اللثام – عنه، وحدده في مرحلة ما قبل التعبير .

ونظراً لأن هذا الاتجاه قد وقع بين شقي العقل الواعي ، والباطن أو بين الشعور أو اللاشعور . وإن رجحت كفة العقل الباطن . فلقد ظهر من ينادي بإلغاء العقل الواعي جملة وتفصيلاً ، وإفساح المجال للعقل الباطن وحده هذا المذهب هو **السريالي** الذي سنتناوله بالعرض والتحليل بعد حديثنا عن أصداء الرمزية في الأدبين العربي والغربي.

اصداء *الرمزيه* فـي *الادب الغربي*:-

إننا لا نعدو الواقع إذا قلنا: إن الرمزية كانت أكثر المذاهب تأثيراً في الآداب الأوربية على الرغم من اختلاف شكلها ،وتنوع مضامينها وأهدافها وأبعادها من بلد إلى آخر..

ففى إنجلترا التي لم ينشأ فيها مذهب رمزى نجد أثر الرمزية واضحاً عند الشاعر الأرلندي (وليم بتلرييتس) الذي عرف الشاعر(مالارميه) ثم ازداد اتصالاً بالرمزية من خلال آثاره المترجمة ؛ لأن معرفته بالفرنسية لم تكن واسعة ؛ ولكن أضاف إليها أساطير بلاده ، وخصائصها القومية ...

فمن يتبعْ تطور(ييتس) في شعره يجدْهُ – في الدور الأول – يعيش في عالم الأساطير التى تختلط فيه الحقيقة بالخيال ، ثم يتخلي عن هذا الهروب مرحلياً تباعاً عندما تزداد صلته بالواقع تدرجياً . وفي الدور الأخير من هذه المرحلة يستغرق في الرمزية حتى إنها تستهويه ، فتسيطر عليه فراح يستغرق فيها ...

ولمّا تقدمت به السن راح ينظم القصيدة الرائعة (بين أطفال المدرسة)، وكان عمره ستين سنة ، فزار مدرسة للبنات تديرها الراهبات ، فلما نظر إلى التلميذات استعاد ذاكرة الماضي، فتذكر المرأة التي كان يحبها آنذاك ، وخطر له أنها كانت قبلهن فتمثل حبيبته في جمالها وشبابها سائلاً[٦٦] نفسه : أليس الجمال الإلهي الذي تعبده الراهبات غير منفصل عن الصور والرموز التي يقدسنها ؟

يا شجرة الكستناءِ أيتها المبرعمةُ الراسخةُ الجذور

أأنت الورقةُ أم البرعمةُ أم الجـزعُ ؟

أيها الجسمُ الذي تصرفه الموسيقى،

أيتها النظرةُ المضوئةْ،

كيف نفرق الرقصةَ من الراقصةْ ؟

فبين الواقع والخيال ، وبين الدنو والرفعة ، وبين المحسوس والمجرد استطاع الشاعر أن يعالج موضوعاً معقداً في تركيز شديد امتزجت فيه- كما قلنا- الرموز والأساطيرُ؛ لتؤدي ما طمح إلى أدائه صراحة دون غموض.

ونذهب إلى المانيا لنري(ريئر ماريا ريلكه) قد قرن الرمزية بتصوف من نوع آخر حيث كان يرى الحياة تجرى بين طرفين أحدهما نادر يجبئة فى ساعات الوحي الشعري فرمز بالملائكة إلى هذه اللحظات، والطرف الثاني لحظات عرفها في طفولته، ولم تعد تسمح أبداً فصرف (ريلكه) كثيراً من وقته ينتظر اللحظات الأولى، وحاول أن يخلص نفسه من هذا الصراع وذلك بتقريبه من مثله الأعلى الذي كان يسمع صداه في بعض الأشجار، والتقاليد القديمة ، وفي الليل والربيع ، ثم رأى أمثله منه في البطل علماً بأن هذه كلها أصداء أما المثال الحقيقي فهو الملاك .

ونذهب إلى روسيا حيث زحفت إليها الرمزية مع إعجاب الشعراء الروس بها.، لأنها كانت تُعلى من القيم الجمالية أو التفاسير المقصودة ، وتعطي ظهرها للحياة السياسية مخلفة وراءها هالة من التساؤلات وهذا مــا يتناسب مع الشعراء الروس. هذا بالإضافة إلى النزعة الصوفية التي يتمخض عنها

الرمزية ، وكان من الرمزيين الروس(بلمونت) الذي قلد(بودلير) وكذلك الشاعـر أسكندر بلوك) أكثر الشعراء تأثراً بالرمزيـــة ومن أعمــاقهم إلهاماً وأصالة .هذا بالإضافة إلى تحويله الشعر إلى موسيقي ألفاظ ، وجمال التعبير لكون الموسيقي أساسية عندهم ولأن ؛ عملها الإثارة والإيحاء هذا ويتمثل ذلك في قولـه من قصيدة(٦١) عنوانها (صوت من الجوق).

كم نبكي أنا وأنتم
على طرق حياتنا التي تستثير الرثاء
ولكن يا أصدقائى ، ليتنا نعـــرف .
برد الأيام القـادمـة وقتامهـــــا .
ومنها :.....
إنك يا طفلي تنتظـــــــر الربيع .
لكن لا شيء منه سيحيـــــي أعيننا
وتنادي السماء أن تطلــــع الشمس
ولكن لن تظهر الشمس هنـــــاك
أنت تبكي ، ولكن الدموع مثل الحجر
تسقط وتموت .
استمتعوا بحيواتكم وطرقكم .

أو آه لو نعلم ما سيحدث

من برد وقتام في مقبل الأيام

وننتقل للحديث عن الرمزية في أدبنا العربى فنقول:لقد عرف الرمزية كما عرفت الآداب الأوروبية نمطاً قريباً من هذه الاستعارة الرمزية تلك القصص التي يربطها أسلافنا بأمثال فردية تقال على لسان طير أو حيوان ، أو نبات أو جماد ، بغية تفسير تلك الأمثال وبيان أصولها وكذلك قصص الحيوان التي يعرض فيها الكاتب أو الشاعر شخصيات وحوادث على حين يريد شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة والمناظرة ، وذلك بغرض تقرير حقيقة خلقية أو اجتماعية ، وهو ما نجد لـه نموذجاً واضحاً في الكتاب التراثى الشهير (كليلة ودمنة) .

عوداً فقد جاء في كتاب (البرهان في وجوه البيان) لابن وهب الكاتب ، وهو الكتاب الذي سبق نشره باسم (نقد النثر) منسوباً إلى قدامة بن جعفر ما يأتي :-

«وأما الرمز فهو ما أخفي من الكلام ، وأصله الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم وهو الذي عناه الله - عز وجل - بقوله ﴿ قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزًا ﴾ سورة آل عمران الآية ٤١ .

وإنما يستعمل المتكلم الرمز فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم ، فيجعل للكلمة أو للحرف اسماً من أسماءِ للطير أو الوحش ، أو سائر الأجناس أو حرفاً من حروف المعجم ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه ، فيكون ذلك قولاً

مفهوماً بينهما مرموزاً عن غيرهما ، وقد أتي في كتب المتقدمين من الحكماء والمتفلسفين من الرموز شيء كثير ، وكان أشدهم استعمالاً للرمز أفلاطون مؤسس النظرية الثنائية الفلسفية»[٦٢] .

هذا ، ولقد تناول البلاغيون الرمز كأسلوب من أساليب الكناية ، إذ اعتبروا (رمز) الكناية التي قلت وسائطها ، وكان فيها نوع من خفاء دون تعريض (ومثلوا لها بقول القائل : فلان عريض الوسادة ـ كناية عن بلادته ـ، وفلان رسول للبشر ـ كناية عن مزاحه، – وفلان طويل النجاد – كناية عن طول القامة ، وفلان كثير رماد القدر –كناية عن الكرم ، وفلان عريض القفا – كناية عن الغباء وفلانة نؤوم الضحي – كناية عن ترفها ورغد عيشها .

وتناول البلاغيون الرمز كصنعة بديعية حين يريد المتكلم إفهام المخاطب شيئاً لا يصرح لـه به فهو يخفي أمره في كلامه فيرمز لـه في ضمنه رمزاً يهتدي به المخاطب إلى استخراجه، وتناول البلاغيون الرمز كوسيلة للتعمية في الصنعة البديعية لكنهم اشترطوا لقبولها أن يقبلها الذوق بحيث يكون للقول المعمى معني ، ويري قائماً يحسن تركيبه ومثلوا لهذا المعمى بقوله تعالي : ﴿ مـا مِن دَابَّةٍ إِلاَّ هُوَ آخِذٌ بِنَاصِيَتِهَا ﴾ سورة هود الآية ٥٦. فاستخرجوا منه اسم (هود) عن طريقة التصحيف، وقولـه تعالي: ﴿ الَّذِي خَلَقَ فَسَوَّىٰ ﴾ سورة الأعلى الآية ٢ . فاستخرجوا منه اسم (يوسف) عن طريق القلب ، .

وفي العصر الحديث اتخذ الأدب الرمزي ثلاثة أشكال[٦٧] : شكل الرمز البياني ، وشكل الرمز الموضوعي ، وشكل الرمز الضبابي .

فالشكل الأول ـ شكل الرمز البياني :– هو ما عرفه أدبنا العربي بعامة خلال عصوره المختلفة ، والذي اتسع مفهومه لدينا باتساع نظرتنا الأدبية .

لقد مارسه الأديب في العصر الحديث كما مارسه الأدباء العرب فيما سلف ، واستقام لـه كما استقام لهم ، وزاد فيه ما استمده من حركة مشاعره وتجارب حياته ،

ومما استشفه من الصور التي استحضرتها مدركاته، واختلج بها حسه . ونجد أمثلة لهذا الرمز البيانى مفرقة في بعض شعر البارودي ، وشوقي ، وحافظ ، والعقاد ، ومطران ، وشكري ، وغيرهم .

الشكل الثاني ـ شكل الرمز الموضوعي :- وفيه يمتد الرمز إلى المشكلات الإنسانية والأخلاقية العامة ، يعالجها بوساطة الخيال وتصوراته ، وهذه التصورات غالباً ما تكون بعيدة عن مشاكله واقع الحياة ؛ لأنها لا ترمى إلى تصوير هذا الواقع وتحليله ونقده ؛ بل ترمى إلى تجسيم الأفكار المجردة ، وتحريكها في أحداث ، تتداخل وتتشابك لإيضاح الحقائق الفلسفية ـ نفسية كانت أو أخلاقية – ولقد تبدو مصطنعة دون أن يضعف ذاك من قيمتها، كما تبدو غير محتملة الوقوع دون أن يذهب ذلك بصدقها، وتغلغل مغزاها فى الحياة. وكثيراً ما يلجأ الرمزيون في علاج مثل هذه الموضوعات إلى محاكاة هذه الأساطير.

وقد سبقت سورية ولبنان غيرهما من الأقطار العربية، باستخدام هذا اللون الجديد. ويعد إيليا أبو ماضى وسعيد عقل ونزار القبانى من أقدم من استخدم الرمزية في شعره عند العرب في العصر الحديث . فالتينة في قصيدة ، التينة الحمقاء ، تقرر في خلية نفسها عدم الإثمار والإيراق كيلا يستفيد منها بشر أو طير ، هذا هو الظاهر . أما رمزها فهو الرجل الضنين الذي نهايته الإهمال ، كما كانت نهاية هذه الشجرة الاجتثاث . يقول أبو ما ضي :

وتينـــةٍ غـضَّـةِ الأفنـــانِ بـاسـقـــةٍ ... قالتْ لأترابهـــا ، والصيفُ يحتضرُ
بئسَ القضاءُ الذى فى الأرض أوجدني ... عندي الجمالُ ، وغيري عندَهُ النظرُ
لأحبسنَّ على نفسي عـــــوارفَها ... فـلا يبينُ لـــها في غيرهـــا أثـرُ
كمْ ذا أكلفُ نفسي فوقَ طـــاقتِها ... وليس لي بل لغيرى الفيءُ والثمـرُ
لذي الجناحِ وذي الأظفارِ بي وطـــرٌ ... وليس في العيشِ لي فيما أرى وطرٌ

إني مفصلةٌ ظلّي على جَسَدي	فلا يكونُ بـه طـولٌ ولا قِصَرُ
ولستُ مثمـرةً إلاّ علي ثقـةٍ	أنْ ليسَ يطرقُني طيرٌ ولا بشرُ
عادَ الربيـعُ إلى الدنيا بموكبِهِ	فازيّنَتْ واكتسَتْ بالسندسِ الشجرُ
وظلّتْ التينةُ الحمقاءُ عاريةً	كأنّها وتدٌ في الأرضِ أوْ حَجَرُ

الشكل الثالث شكل الرمز الضبابي: وفيه يسترسل الرمزيون بهواجس أنفسهم في ألفاظ غامضة وسيلتهم إلى هذا إلقاء الضباب الكثير حول المعانى بما يجهد المتفوق في تقصي ما وراء ألفاظهم ، عن طريق استعمال غير المألوف من الوصف والمجاز وغموض الإشارة ، والإبعاد في الدلالة، واستغلال الإيقاع الصوتي بهدف الانعتاق من قيود المعقول والمحدود والتوصل إلى أغوار الشعور الإنسانى، كما أملوا نشر العدوي النفسية ونقلها من المنشئ إلى المتذوق ولهذا ألفنا منهم أن يقولوا الشهوة الحمراء ـ الطعم الرمادي – الليل المتحضر – الفكرة اللاهية وأمثالها .

ويقول بشر فارس وهو من أوائل من بشروا بالمذهب الرمزى عن الناي

جنّبوا الناىَ عن أذنى	أذنى زُلْزِلَت طربا
مثل قلبٍ تحدّثه	سره السردُ فاضطربا
أوتار الخاطرِ تغمزُها	أنات الناى فترتجفُ
فيضج الجنبُ بأغنيةٍ	مراء قرارتها التلفُ
نغمٌ جاءَ يفتكُ بى	ذاع في السمعِ مصطخبا
مثل دمع يغالبني	دارِ في العين ماتهبا
عطفات النايْ مصعدةٌ	في الليلِ ضلوعا تنقصفُ
صبوات الروح يطوّحُها	في اليوم العابس ملتهفُ

وهكذا دون أن ننتهى من ذكر الأمثلة التي تثبت وجود الرمزية في أدبنا العربي حيث استفاد منها وأضاف إليها .

المذهب السريالي :

لقد ظهرت في أواخر الحرب العالمية الأولي حركة " أدبية فنية تعد تمهيداً للسريالية وهي المعرفة باسم الدادية(٦٨) ويرجع ظهورها إلى كفر المفكرين بالمثل الفكرية ، والقيم الأخلاقية السائدة بعد أن زعزعتها-وصدعت أركانها ، وقوضت دعائمها – ويلاتُ الحرب، وبالتالى أحدثت شرخاً عميقاً بل تصدعاً خطيراً صعب أن يرأب في الصرح التقليدى للمجتمع الأوروبى ، هذا ولم ير أولئك المفكرون سبيلاً للخروج من الأزمة التي يعانيها مجتمعهم إلا في هدم القديم والتحرر من قيده ، وذلك بالتحلل من سطوة أو هيمنة العقل الواعى وقواعده التي شرعها للناس بطريقة مرحلية أو بشكل انزياحى . وكان أول ما نادوا به ضرورة الفصل بين العقل والشعور ، وبين الفكر والتعبير علماً بأن ذاك الفصل يرمي إلى تنحية العقل، أو إخلاء سبيل المجتمع من رقابته رغبة في تحقيق أهدافها الفوضوية ومبادئها الوهمية.....

وعليه فقد جاءت السريالية حركة احتجاج ضد المجتمع الذي وصل إلى ما وصل إليه من الفظاعة ، والقتل والتدمير، واضطراب في القيم الإنسانية ، وانحراف إلى الملذات الحسية والمتع الرخيصة ، وابتذال للواقع الاجتماعي ، وميل إلى التفلت أو التفسخ من قيود المجتمع، ومواصفات السلوك ، وهروب من مواجهة الأمور والتصدي لمسائلها، وانصراف إلى الأحلام، وتهويمات الخيال وتداعياتها.

ولمّا نعود إلى لفظة السريالية نراها نسبة إلى(سرريل) الفرنسية و معناها (وراء الواقع الحقيقى) وهو خير تعريف للمذهب السريالي ،فهو لا يهتم بحقيقة الواقع، ولكن ما يثيره الواقع في النفس، أو ما يثيره العقل الباطن من أحاسيس وخواطر وأخيلة.

إنه اتجاه لا شعوري يعتمد على آلية ديناميكية نفسية صرف، تهدف إلى التعبير سواءً بلغة، أم بأي طريقة أخرى عن العمل الحقيقي للاشعور. فهى إخلاء اللاشعور

دون وجود رقابة أو أى سلطان للعقل، و بعيداً عن كل اهتمام فنى أو أخلاقي وبالتالى فإنه يمكن اعتبارها حركة نفسية ذاتية محضة ، يحاول المرء بوساطتها أن يعبر شفهياً، أو بالكتابة، أو بأية طريقة أخرى عن العمل الحقيقى الذي يضطلع به الفكر بعيداً عن أى إشراف ، وأية سيطرة أو وصاية من العقل ، وعن الاهتمام بأى مبدأ جمالي أو أخلاقي. ...

ونتساءل عن نشأتها فنرى أنها قد ظهرت في أواخر الحرب العالمية الأولي كحركة أدبية فنية تولدت فيها من الدادية الأم ولما نضجت رأت أن من المهام المنوطة بها أن تنتقل من مرحلة الهدم إلى مرحلة البناء ، وأن تضع مفاهيم جديدة لشكل الفن ومضمونه ، فزعمت أن الدادية لا تعني أو تحفل إلا بالواقع المنظور ، ولإنها ليست وسيلة لتعريف المعروف ، لكنها وسيلة لكشف المجهول .. حيث تعني بالممكن والمتصور، ولا تعني بالواقع فقط من هنا كان الدافع الحقيقي لظهورها أو بعثها. .

هذا ويعد(أندريه بريتون) رائد السريالية الأول ومن أعلامها الأدباء (بول أيلوار) (ولويس أراجوان)، ومن أشهر رساميها (بيكاسو) .

أنها مثل أغلب النظريات الأدبية التي ظهرت بعد فرويد، تعتمد على نظرية هذا العالم النفسي، وتزعم أن هدفها هو تحرير اللاشعور من أعماق الإنسان، أو تحرير العقل الباطن من العقل الواعي.

ولما كان أنصارها يعدونها ثورة على المجتمع الرأسمالى البالي الذي فقد شعبيته لفقدان مصداقيته، وكذلك على مثله الفكرية ، وقيمه الأخلاقية ، ومفاهيمه الأدبية ، فقد وجدوا توافقاً بين اتجاهها الثوري في عالم الأدب والفن ، وبين اتجاه الاشتراكية في

عالم السياسة، ولم يلبث أعلام أدبائها – من شعراء وكتاب – أن آمنوا بالعقيدة الاشتراكية ، وتحولوا إلى أنصار متحمسين لها ، كما تحولت أعمالهم الأدبية من الذاتية إلى الالتزام.

إن أهم ما يميزه أنه استطاع المزج المتكافئ أو المتعادل بين المضمون الثورى والشكل الفني ليصبح كلية فنية تنفرد بخصائصها المتآلفة.

أوجه الاختلاف بين المذهبين التعبيرى والسريالى تكمن في أن :

الأول: يحاول ـ كما قلنا ـ سبر أغوار النفس البشرية ، وتحليل أحاسيسها ، وكشف أسرارها وقراءة مفرداتها، إذ يحرص على أن يتفهمها، ويشرحها على طبيعتها ..

الثانى: يهتم بدور العقل الباطن، ووظيفته اهتماماً مبالغاً فيه دون معرفة حقيقته، ويحاول أن يعكس ما يبتدعه من صور ، وما يبتعثه من خواطر وأحاسيس، بيد أنهما يأتلفان ويتوحدان ويتضامنان في الاهتمام بشواغل الإنسان الذاتية دون شواغله الاجتماعية ، وغنى عن القول أن الأولى ثانوية أصلاً وفرعاً في حين أن الثانية رئيسة أى عمدة لاغنى عنها فى الآداب والفنون.

وعلى الرغم من أن السريالية ما هى إلاّ امتداد ، وإحدي ثمرات الرمزية إلاّ أن هناك تبايناً واضحاً يجعلها تختلف عنه في أمرين مهمين هما[٦٩] :

١ـ عدم الخضوع لأي قيد اجتماعي، أو وضعى تفرضه ، الأنا ـ أو ـ الأنا العليا ، وترك الرغبات والنوازع الغريزية حرة تسبح فتطفو طليقة لتعبر عن نفسها بنفسها.

٢ ـ عدم الخضوع لأي قيد شكلي أو بنائي تصوري تفرضه الأصول الفنية ، بل حتى يفرضه مجرد محاولة الإبلاغ عن طريق الفهم ، وإنما للفنان السريالى الرغبة في أن يعبر عن مشاعره بالطريقة التي يريدها شعوره بغض النظر أن تجيء مألوفة ،

أو غير معروفة على إفهام الناس وعلى فهمه هو أيضاً ، حيث ينتقل من دائرة اللاشعور إلى الشعور.

هذا ويمكننا رد أسباب ظهوره[٧٠] إلى أن :-

١ـ ، سيجموند فرويد ، رائد التحليل النفسي الذي خرج على الناس بنظريته الثلاثية التي توجه الغرائز كلها توجيها لافتاً للنظر حول غريزة حب الحياة ممثلة أكثر تمثيل في الغريزة الجنسية ، والتي تقسم الحياة النفسية للإنسان إلى شعور ولا شعور، ثم هي تعتمد على الأحلام بنوعيها (أحلام النوم، وأحلام اليقظة) كمظاهر لمختزنات أو مكبوتات اللاشعور ، بحيث إن الحالات المرضية أو المنحرفة ـ التي يؤكد فرويد أن سبب مرضها وانحرافها-ما هى إلا مكبوتات اللاشعور إذ يمكن علاجها عن طريق تفسير أحلامها، وإطلاق مكبوتاتها، وتحليل بواعثها ومضامينها .

٢ ـ أن فرويد قد فرق تفرقة واضحة بين الإدراك العقلي والشعور، والانفعال والنزوع ،ثم راح يحدد وظيفة ودور كل منهما فى المنظور النفسى، وعلاقته بما قبله كمسبب له ، وما بعده كسبب ناتج عنه ؟، ثم راح يفسر سلوك الإنسان بأنه ليس إلا مجموعة غرائز ـ وعلى رأسها غريزة حب الحياة والمحافظة على بقاء النوع- تدفعه إلى رغبات جامحة، ونزعات غريزية نشطة لا تتقيد إلا بمبدأ تحقيق اللذة، وتجنب الألم ومن الطبيعى أن تتعارض هذه الرغبات المطلقة لكل فرد من الأفراد مع رغبات الفرد الآخر ، فيتصادمان ويتقاتلان أو يتصارعان صارعاً عنيفاً شعاره أن البقاء للأقوى كما هو ماثل عند جميع فصائل الحيوان.

٣ ـ أن الإنسان – فسيولوجياً – قد تجمع في وحدات منتظمة هداها تفكيرها العقلى إلى التعاون فى منظومة كى تتمكن من مجابهة قوى الطبيعة، وتحدياتها وتيسير حياة الجميع، في مقابل أن يحد كل فرد من الأفراد بعض رغباته التي تضر بالآخرين،

أو تتعارض مع فكرة التوحد والتعاون الجماعى كضريبة مثلى. وفي سبيل تحقيق هذه الغاية نشأ العرف والتقاليد أولاً ، ثم زادت القيود الاجتماعية بزيادة التمدن، واتساع التجمعات الحضارية واختلاف الثقافات، فتحولت إلى قوانين مكتوبة ، وأنظمة وتعليمات مألوفة، وقواعد موضوعة واتجاهات سلوكية محددة .

وقد رأي السرياليون أن هذا التقدم الحضاري – كان من مخاضه العسير أنه تناسب تناسباً عكسياً مع الإنسان بمعنى أنه كلما تقدم بالإنسان خطوة نحو التمدن والرقي المعيشي والمادي انتقص في مقابل ذلك قدر من حريته الشعورية ، وحد من رغباته ونزعاته وميوله النفسية . وكانت الآلة والكهرباء آنذاك ـ قد فتحتا أمام الحياة العملية آفاقا تتخطي أحلام أكثر الناس تفاؤلاً ولكنهما في نفس الوقت سلبا حرية الرجل الأوروبى الذي تخلص – وشيكاً – من عبودية الإقطاع ، فإذا به يقع أسير الآلة وعبد الكهرباء، وقتذاك أدرك بأن عبودية الجسد كانت أهون عليه من عبودية الروح ، لكنه لا يملك غير أن يحاول محاولة التخلص من إسار هذه العبودية النفسية الجديدة مثلما تخلص من العبودية المادية السياسية .

من اتجاهات المذهب[٧١] السريالى أنه :

أولاً : وجد أن مختزنات اللاشعور– هذه – تتناسب تناسباً عكسياً مع التحضر والتمدن الجماعى ، فكلما ارتقى المجتمع وتحضر، كلما زادت الرواسب اللاشعورية أو اللإرادية عند أفراده ورسخت– في القاع– مشكّلة عوائقَ، وعلائقَ مختلفةً ربما تشكل ضبابية يتعذر فيها تفسير الأشياء وتوضيحها، هذا من ناحية.

من ناحية أخري وجد أن التعبير الفني مرتبط ارتباطاً متلازماً باللاشعور أكثر من ارتباطه بالشعور، وقد جاءت هذه الرؤية حصاداً أو نتاجاً بدليل:–

١- أن الإبداع الفني – في مضمونه – موهبة لا يعرف حقيقتها/كونها تتم بطريقة غير مباشرة فضلاً عن أنها لا تصدر من العقل ... فإن كان هذا كذلك ، فلابد أن تكون صادرة أو نابعة من أعماق النفس. وبما أن الشعور عادة ما يكون في حالة استقرار بسبب الاستجابة المباشرة لرغبات العقل، واللاشعور هو الذي يظهر في حالة تهيج وانفعال فإن أغلب الظن يدفعنا إلى القول بأن يكون الفيض الإبداعي ما هو إلا إفراز أو نتاج طبيعي أو ترجمة حقيقية للاشعور.

٢- إن فرويد لما كان يبحث عن مكتشفاته وتحليلاته النفسية فإنه لجأ إلى فن الأدب، يأخذ منه صور تلك الحقائق حيث وجدها بالشكل الذي يتفق مع نظريته؛ لذلك استعار بعض أسمائها لمكتشافته حتى إنها غدت مصطلحات أساسية في معاجمنا الأدبية.

فاسم «أوديب» بطل مسرحية «سوفوكليس» يطلقه على عقدة الابن الذي يشعر بميول جنسية ، وغريزة طاغية تدفعه إلى قتل أبيه . واسم « اللكترا » بطلة مسرحية يوروبيدس يطلقه على عقدة البنت التي تحس بنفس الشيء تجاه أبيها، وترى في أمها عقبة أمام تحقيق هذه الرغبة حيث تسعى جاهدة للتخلص منها.

٣- مما جرت عليه العادة والعرف مجرى قائماً أن رأينا الفن لاسيما الدرامي قد اتخذ وسيلة من وسائل تهذيب عواطفهم وتنقيتها من شوائب المادة وغرائز الكراهية أو تخفيف حدتها أو تطهيرها ؟ كما يقول أرسطو الذي أطلق على هذه العملية اسم « كاثارسيس » ، وهي نظرية تتفق إلى حد كبير مع ما كان متوارثاً وشائعا عقائدياً في ذلك الزمن القديم بأنه يمكن تطهير الجسم من أي مادة غريبة فيه إذا ما أعطى قدرا معيناً من ماد شبيهة بها حيث اعتمدت الأولي المطلقة لطريقة التطعيم ضد الأمراض في الطب الحديث عليها...

إن آية ذلك أننا نرى مشاهدتنا للمأساة قد تمنحنا قدراً لا بأس به من العواطف يعمل على تطهير أنفسنا وتنقيتها مما يعلق بها من عواطف مكبوتة أو لا شعورية .

٤- حينما نمتزج امتزاجاً غير متكافيء مع عمل فني ممتع حيث يستهوينا ويستغرقنا ويسيطر علينا ـ فإن وعينا يكاد يغيب بينما يسبح خيالنا بعيداً في عوالم وأجواء أو فضاءات تشبه إلى حد كبير تلك التي نراها في الأحلام ، الأمر الذي يدل على أن مصدرهما أو منبعهما واحد . وبما أن فرويد أثبت أن الأحلام منبعها اللاشعور فلابد أن يكون منبعَ الإلهامِ كذلك

٥- أننا كثيراً ما نعجب بالعمل الروائي ـ أو المسرحي ـ حين نجد أن بطل الرواية يمثل شخصيتنا ـ الظاهرية أو الخفية ـ، أو حين نري في القصة تجسيداً لبعض أحلامنا أو أوهامنا .

ثانياً: حاول السرياليون أن يثبتوا ارتباط الفن باللاشعور ارتباطاً كلياً من شأنه أن يجعل تحكم الرقيب النفسي « الليبدو»[٧٢]، أو تحكم الفكر الذهني فيه أمراً غير جائز ..

وإذا كانت الرمزية قد حاولت التعبير عن العقل الباطن ـ أو اللاشعور ـ فإنها كانت تخضعُ خضوعاً غير مقبول لكلٍّ من الرقيب النفسي ،والفكر الذهني وبذلك لم تكن الرمزية مطلقة الحرية في التعبير ـ من حيثُ المضمون ـ بسبب وقوف الرقيب النفسي منها، وإلزامها بمراعاة متطلبات المجتمع، وعدم الخروج عليها .

كما أنها لم تكن مطلقة الحرية في التعبير ـ من حيث الشكل ـ بسبب وقوف الفكر الذهني منها ، وإلزامها بمراعاة الأشكال الفنية والقواعد والقوالب والأصول المتعارف عليها .

ثالثاً: وواضح أن هذا المذهب قد توافت فيه المبالغات إلى حد يقترب من العبث ، وأن الإنسان المحتفظ بأقل درجة من درجات التفكير المتزن لابدّ له أن يرفضه .

ومع ذلك فقد ذاع وانتشر بسبب خارج عن إرادة البشر هو قيام الحرب العالمية الأولي التي تكسرت على صخرتها معظم آمال البشرية وأحلامها ، والتي اعتصرت أوروبا فطحنتها مادياً ومعنوياً .فكان لابد للإنسان أن يهرب من واقعه ، وأن يحجب ناظريه عن حاضره ، فاندفع وراء السريالية وكأنما هى مسكِّنٌ أو مخدر يريحه من بعض آلامه، لا عن طريق إزالتها وإنما عن طريق تقليل إحساسه بها .

وقد حاول السرياليون تبرير اتجاهاهم هذا بسندين(٧٣) :

أولهما أن مختزنات اللاشعور ليست أشتاتاً من رغبات، ونزعات متوزعة هنا وهناك ـ وربما متعارضة متنازعة ـ وإنما هى أجزاء يجمعها انسجام وتآلف واتساق ووحدة نابعة عن الشخصية الموحدة للفرد صاحب اللاشعور . ولكن هذه الوحدة أو تلك المنظومة الخصبة ـ بحكم خفائهم ـ تعتبر غير معروفة لنا ، وغريبة على واقعنا . والفنان السريالى هو الذي يستطيع أن يسمو إلى هذه الوحدة الموضوعية التي تعلو الواقع ، ولذلك أطلقوا عليها اسم « ما فوق الواقع » وادّعوا أن هناك – بالفعل ، فوق واقعنا أو خلفه – واقعاً آخر هو واقع المكبوتات أو مختزنات اللاشعور، وهو واقع متسق منظم مثل واقعنا، ولكننا لا نفهمه؛ لأننا نجهله جهلاً يجعلنا نقف أمامه موقفاً تضادياً أو عبثياً، وعلى الفنان السريالي أن يصل إليه، وأن ينقل عنه ـ بصرف النظر عن فهمه أو عدم فهمه ـ لأنه إذا كان صادقاً في عمله الفني فإنه سوف ينجح في نقل المشاعر إلى المتلقى عن طريق العدوي أو عن طريق نبضة كهربية غير مرئية . وحينئذ فإن كليهما ـ الفنان والمتلقي ـ ليسا في حاجة إلى الفكر الذهني كي يقوم بعملية النقل بينهما .

أما الثانى فهو الوسيط الفنى الذي يستخدم عادة في التعبير الإبداعى - كاللغة بالنسبة للأدب ، وكالألوان والنوتة الموسيقية - فإن استخدامه بالشكل الذي يستخدم به - أى طبقًا لقواعدَ وأصولٍ مرعيةٍ - ضرورة أوجدها العقل الواعى والفكر الذهنى الذي ينقل الأشياء المعروفة من قطب إلى قطب ، والذي يمنطقها أثناء عملية النقل كى يقبلها القطب المستقبل لها . أما بالنسبة للسريالية فإن ما يبغى الفنان نقله إلى المتلقى خارج عن نطاق فهمهما وفي غير حاجة إلى العقل الواعى والفكر، والذهن والمنطقة جميعاً ، وبالتالى فلا حاجةَ به إلى الوسيط العادى المعروف ـــ ذى القيود والحدود ، وأن كان لا يستطيع أن يتخلص من الوسيط نفسه حيثُ لا زال في حاجة إلى مظهر مادى يجسد المشاعرَ المراد التعبيرُ عنها .

لهذا فإننا نجد السريالية وقد خرجت على كل قيد حيث تركت مدراتها الفنية من أساس البناء الفنى، والمظهر الشكلى للإنتاج الإبداعى . ففى الأدب فقدت العبارة اتساق معناها وجمال مبناها وجوهر مغزاها ، وفقدت الألفاظ مستقيم دلالاتها ووضوح إشارتها وراحت في متعرجات لا طائل من ورائها غير مضيعة الوقت ، إذ اتخذتها السريالية بمثابة رموز جديدة لأشياءَ مبهمةٍ لا يدركها العقل ولا يدركها الشعور ، وإنما تنتقل مباشرة بطريقة إيمائية من لا شعور الفنان إلى شعور المتلقى . ومثل هذا حدث بالنسبة للرسم والنحت حيثُ تحللا من الصور المعبرة والأشكال المنتظمة، وصارا مجرد خطوط ومساحات وكتل ليس لها مضمونٌ مادي ناتج عن الشكل والهيئة، ولا مضمون شعوري ناتج عن الصورة والوضع. أما الموسيقى فلعل الألوان الحديثة الصاخبة لرقصات هستيرية ماجنة هى مظهر من مظاهر السريالية.

مهما يكن من أمر فإن علم النفس يعتبر الحالات التي يتغلب فيها العقل الباطن أو اللاشعور على العقل الواعى أو الشعور ما هى إلاَّ حالاتٌ مرضية أو عصابية .

المذهب الوجودي :

يرى بعض المهتمين والدارسين بالحقل الوجودي أن الوجودية أكثر من فكرة عقلية ذات فلسفة معاصرة، استقرت في الآداب الأوروبية في القرن العشرين ، تعنى كل العناية بالوجود الإنساني حيث ولدت نتيجة للقلق في عصرنا والفراغ الذي يرجع إلى ضياع عقائدنا وتبعثرها ؛ فراحت تؤكد حرية الفرد، ومسؤوليته فدعته إلى الثورة على المواقف التي يجد نفسه فيها ، ولم تدعُ المجتمع إلى الثورة على أوضاعه الجائرة . فهي مذهب ذاتي ـ على هذا التصور ـ أي غير واقعي . . .

إنها ـ في رأي أغلب المفكرين والمعاصرين ـ من أوضح الاتجاهات الفكرية الحديثة التي أثرت في الأدب ، وهى بمظهريها المسيحي الصوفي المتمثل في مؤلفات ، **كير كجورد الدنماركي**[٧٤] ، و **جابرييل مارسيل**[٧٥] ، الفرنسي، و الإلحادي عند جان بول سارتر والبير كامبو في فرنسا وهايدجر في ألمانيا ـ تمثل نظرية الفردية المطلقة قصصاً ومسرحيات ومقالات على أساس عقيدتها فذهب كير كجورد إلى أن الحقيقة ذاتية، وأن ذلك الإنسان هو الذي صنع تلك الحقيقة الذاتية، تلك الحقيقة التي يمكن أن تعمل في حياة الإنسان. كلاهما قد وجد نتيجة الاختبار الذي يشكل – بصورة مستمرة الحياة الفردية .

ثم نَمى آراءه، وتعمق فيه الفيلسوفان الألمانيان مارتن هيدجر[٧٦] الذي ولد عام ١٨٨٩م وكارل يسبرز[٧٧] المولود عام ١٨٨٣م ثم شاع المذهب ودخل مجال الأدب وعمق في تأثيره وتعبيره عن روح العصر خاصة على يد فلاسفة فرنسيين وعلى رأسهم جبريل الذي أوجد ما أسماه الوجودية المسيحية ثم سارتر الذي ولد عام ١٩٠٥م.

نشـأته:

لقد ظهر كصرخة احتجاج أخري ضد مجتمع الحرب العالمية الثانية التي أحدثت في الضمير الإنساني أزمة بالغة العمق حيث أدت المأساة إلى أمرين :

الأول : التشكيك في حقيقة تراث الإنسانية الروحي .

الآخر: إعادة النظر والتأمل فيما سبق أن أكده رجال الفكر المتمردين أنه لا حقيقة لوجود أو لوجود المثل العليا، والقيم الأخلاقية الخالدة والعادات والتقاليد السائدة.

من هنا نشأت الوجودية كمذهب فلسفي ثم تجاوزه إلى ميدان الأدب والفن ..

تشـريعـه:

ترى فلسفة سارتر الذي انفرد بتشريع المذهب أن :-

- الإنسان يقع تحت سيطرة الواقع المحيط به، ويستمد منه خواطره وأحاسيسه ويحاول تغييره الواقع بمقدار لكن وجودية سارتر ترى أن الإنسان يتكيف بذاته أو بالتصرف الشخصى الذي يريده
- مشكلة الحرية ليست مشكلة اجتماعية مرتبطة بالأوضاع الاقتصادية، وإنما هى مشكلة فردية ولعل هذا راجع للإيمان بأن الفرد يملك حرية التصرف ويستطيع أن يحقق حريته بمجرد اختيار الطريق الذي يريده في كل المواقف على أن يتحمل نتيجه هذا الاختيار.
- طبقة الإنسان وطبيعة عمله وأجره هي العناصر التي تحدد شروط حياته كما أنها تفرض عليه أحاسيسه وأفكاره .
- الإنسان إذا استطاع فرض إرادته، واختيار ما يريد فهو آمن.
- الإنسان في نظره ليس حراً في اختياره ولكنّ أمامه فرصاً لاختيار التصرف والموقف هذا ولم يقبل سارتر تصرفات التعساء الذين ينعون حظهم كما يفعل الطبيعيون وطالما الإنسان حر في اختيار طريقه إذن فلا هروب من المسؤولية.

خلاصة ما تقدم:

أن الإنسان الذي يتبع تيارات مجتمعه الفكرية والعاطفة دون اختيار يفكر بعقل غيره ، ويشعر بقلب غيره ، فيتعطل تفكيره الخاص ، وتتبدد عواطفه الذاتية ، ومن ثم يفقد شخصيته ، ولا يكون له كيانٌ ، أما الذي يتبع نداء عقله وقلبه ، وينفذ ما يمليانه عليه دون أن يعبأ بمعتقدات مجتمعه وميوله ، فهو يحقق ذاته ، فلا يصبح نسخة من غيره ، ولكن يصبح هو نفسه .

ونحن لا ننكر أن الفرد يحقق ذاته مسلكه ومعتقداته وميوله ، وأهدافه ولكنه يفقد حريته حين تصطدم أفكاره ، وأهدافه الخاصة بالأفكار والأهداف العامة. أما إذا شارك مجتمعه في اعتناق المثل العليا والمبادئ والتقاليد ، وفي استهداف الحق والعدل والخير العام ، فإن مشيئته ومشيئة مجتمعه تتحدان في هذه الحالة ، وتصبحان شيئاً واحداً ، وعندئذ تتحقق له الحرية على أوسع مدى .

ويطبق سارتر مذهبه في مسرحياته فيضع شخصياتها في مواقفَ معينةٍ ، ويجعلها تختار الطريق الذي تسلكه ، فإذا المسلك المختار - دون النيات والأقوال - هو الذي يميز بعضها عن بعض .

على كلّ فإنه يمكننا القول أن الواقعية النقدية على نقيض الكلاسيكية الإغريقية ، فهى تتحرى الواقعَ الموضوعى ، وتعكسه على حقيقته ، في حين تعكس الكلاسيكية الإغريقية ما يرتسم في مخيلة الإنسان دون النظر إلى حقيقته الواقعية .

وبشكل عام فإن من أسباب ظهور(٧٨) هذا المذهب الاعتقاد بأن :

١ – الحربين العالميتين والنتائج السيئة للثورة قد تركت المثقفين من الناس في الغرب في شك إزاء الله والتقدم ، والتطور، والديمقراطية وبالرغم من ذلك فلم يكن الفرد

يعتمد عليه في يوم من الأيام اعتماداً كبيراً في تقدير المصائر أكثر مما كان في القرنِ العشرينِ . كل هذا كان من شأنه أنه أعطى معنى جديداً لفلسفة الاختيار .

٢ – التقهقر إلى هدوء الحياة الشخصية في ذاته في اختيار حالات الأمم المختلفة وكان التمرد ومعناه الموت أو على الأقل حياة القلق والخطر – له أثره في انهيار كثير من القيم ، كما كان على الإنسان بعد ذلك أن يختار ... وعلى أساس هذا الاختيار يترتب كل شئ في حياته على هذا التصور فالوجودية قد أصبحت عالماً حيوياً في مجال الكتابة الإبداعية.

٣– القيم الأخلاقية ليست إلا مجموعة من المتناقضات تحكم على من قتل فرداً بالإعدام في الوقت الذي تزيد فيه صدمة الجند الذين قتلوا الالاف بالأوسمة والنياشين، أو تصرفات اخترعها الضعفاء؛ ليحشاوا بها سطوة الأقوياء في معركة الحياة.

٤ – السياسة ضرب من الاحتيال والمغامرة؛ لأنه إذا كانت جميع دساتير الدول قائمة على أساس العدل والحرية والمساواة .. فلماذا يوجد الاستعمار ؟ ولماذا يوجد التمييز العنصري ؟ ولماذا يوجد صراع الطبقات ؟ ولماذا يوجد أجهزة التخابر ؟ ولماذا يوجد القوى المهيمنة ولماذا توجد الحروب ؟ ولماذا ؟ ولماذا ....؟!!

٥– جميع المعتقدات والموروثات من القيم والمثل والمبادئ والتقاليد و الأفكار ليست إلا أوهاماً لا تقدم شيئاً ذا غناء، ولا مكان لها بالنسبة للإنسان الذي يجب عليه أن يعتمد على نفسه وعلى تفكيره وحده اعتماد كلياً، حيث إن وجوده مبنى على تفكيره المنطلق وعليه أن يقيم حياته طبقاً لتفكيره دون التقيد بأي قيود خارج ذاته بعد أن يتخلص من المعوقات التي اصطنعها المجتمع ؛ ليلبي رغبته، ويقلل من

عزيمته وليأثه ، ويتحكم فيه علماً بأن وسائل الإعلام هي الأسلحة الجديدة التي يستخدمها المجتمع الحديث ليستمر في سيطرته على الإنسان

٦ _ أن روح العصر وسماته العامة المحركة هي فقدان التوازن والتحلل والتفسخ ، والقلق ، والتخبط والفساد.

المبادئ الأساسية للمذهب الوجودي وفلسفته:

أجمع كثير من الباحثين والدارسين لهذا المذهب أن الوجوديين يخالفون من قبلهم من الفلاسفة في منهجهم الفلسفي القائم على الوجود والماهية والذي يكمن في أنها ليست فلسفة تجريدية عقلية بحته تعتقدون في عالم الماهية أن كل شئ في الوجود له صورة مثالية مجردة وسابقة على وجوده.

معني ذلك أن الإنسان ليس كامل الحرية في نفسه ؛لأنه مجرد صورة تابعة لشيء مثله وجد قبله لكنها فلسفة تعكف على دراسة ظواهر الوجود الماثل في الموجودات ، لذلك فإن الوجودى لا يحفل باكتشاف الوجود المجرد عن تأمل منه في الموجود بل بالوحدة التي لا يتجزأ من وجود الموجود أى الوجود الذي يحياه الإنسان .

فالوجود عندهم لا يعنى مجرد الخروج من دائرة الإمكانية إلى حيز الواقع ، كما إنه لا يعنى مجرد الاستمرار في حياةٍ سلبيةٍ ،ولكن الوجود عندهم ذو معني إيجابيّ ، به يستطيعُ المرءُ أن يؤكد ذاتَه في عالمه على اعتبار أن الوجودية هو الجوهر الحقيقي المطلق الذي يعتبر وجوده الوجود الوحيد المؤكد، وهم يفرقون بين الوجود والكينونة حيث يرون ،أن الأحجار كائنة ؛لأن وجودها يظهر في نطاق العملية الذهنية التي تمكن الإنسان من إدراكها ولكن الإنسان موجود لأنه يتجاوز ذلك إلى إدراك ذات نفسه إدراك يستلزم الصيرورة الدائمة وهذه الصيرورة تستلزم الاختيار ، فتحول الحديد إلى

سائل تصهره الحرارة ، لا يكفي لمنحمها صفة الوجود ؛ لأنه تحول اختيار يستلزم الحرية فيه لذا لا يتوافر الوجود الحق إلا للإنسان ولا يتمتع الإنسان بصفة الوجود إلا إذا حقق هذا الاختيار عن حرية ، من هنا يصبح الوجود عملاً دؤوباً وتغييراً مستمراً للإنسان الذي يشكل صورة وجوده باختياره عن حرية ، فوجوده سابق على ماهيته التي يحققها بذاته . وسبق الوجود على الماهية فارقٌ جوهري بين الوجوديين والسابقين عليهم من الفلاسفة جميعاً .

«والاختيار بين الإمكانيات الكثيرة يستتبع؛ لأن الاختيار نوع من المجازفة غير المحسوبة عواقبها . وهى تؤدي إلى نوعين من القلق : قلق من أجل تحمل المسؤولية الناشئة عن الحرية فيما اختاره الإنسان ، ثم قلق آخر على ما تركه الإنسان من إمكانيات باختياره ، إذ لا يمكن أن يختارها جمْيعاً . وهذا القلق شبيه بالدوار الذي يصيب المرء حين ينزل في هاوية أو يصيبه مكروه ....»[٧٩].

ولا مفر من الاختيار بما يتبعه من مسؤولية وقلق ، لأن المرء إذا أذاب وجوده في أنواع وجود غيره من الناس فانساح فيه ، وكان سلبياً ، فإنه يلغى وجوده . وإذا لم يتم لـه الاختيار خلفه ركبُ الحياة متردداً ضالاً . من هنا كانت الضرورة داعية إلى الالتزام الذي يتمثل في تحديد علاقة الإنسان بالآخرين وبالأشياء على حسب ما يمنحه إياهم من معنى أو تصور لهم من طموح .

«ومجال هذا التحديد مرتبط بقيود تضيق مجال الاختيار . فلا اختيار للإنسان في مولده من أسرة معينة ، وفي بيئة معينة – من أبويين يتصف كل منها بأوصاف تروق لـه، وفي قوي جسمية وعقلية محدودة –. فنحن ملتزمون قبل أن نلتزم ولكن علينا أن نختار في هذه الحدود التزامنا الذي هو نتيجة الالتزام غير الاختياري ، وإلا أمحي وجودنا »[٨٠].

والظروف المعقدة التي يوجد بها الإنسان - سواءً أكانت جديدة نهائية لا اختيار للمرء فيها من قبل ، كعوامل الوراثة والبيئة والصفات الخلقية ، أم اختيارية يلتزم بها المرء لتحقيق وجوده فيما يتاح له من إمكانيات ليست نهائية - هي التي تؤلف ما يدعوه الوجوديون .

«والالتزام ، في « موقف » يتطلب معرفة قيم إنسانية مثلى، واجتماعية فضلى يستطيع المرء – إذن – من خلالها أن يتجاوز موقفه لتغييره إلى ما هو خير ونافع. ولن يتم ذلك إلا بإلمام الفرد بسلسلة من الأسباب والتداعيات والملابسات الخاصة التي يستشف منها صورة حريته الإنسانية،ولن يتأتى له هذا الوعى بهذه القيم إلا إذا اشترك بهذا الوعى مع طبقته أو أمته أو فئته فيكون تأثراً في جهوده الإنسانية المتآزرة مع جهود نظرائه . أما إذا انطوى على نفسه ، وقصد إلى تحقيق غايته الذاتية التي لا يشترك فيها مع بني قومه أو طبقته فإنه يكون متمرداً . وفرق بين الثورة المشروعة، والتمرد الذي هو غير إنسانى، ومتنافٍ مع القيم الإنسانية»[81].

ولهذا يسمى الأدب الوجودي القائم على الفلسفة الوجودية أدب الالتزام أو أدب المواقف كما سمى الوجوديون أنفسهم بالأدب الملتزم أي الأدب الذي يلتزم موقفاً أخلاقياً واجتماعياً مجرداً من كل حدث فردي أو اجتماعي أو قومي، لذلك جعلوا القيمة الفنية، والجمالية في المرتبة الثانية للقيمة الأخلاقية والاجتماعية الملتزمة.

ففى الأدب الملتزم يحدد الكاتب موقفه من مسائل عصره تحديداً تاماً . إذ لا قيمة مؤثرة للمبادئ التجريدية في ذاتها ، دون ربطها بملابساتها ، وأسبابها ودون تخصيصها بموقف معين ، لأن تلك المبادئ في ذاتها سقيمة باهتة عندهم .

ووجود الكاتب لا يتحقق بمجرد الكشف عن الموقف ، ولكن لابد للكاتب من الالتزام. في صراع يستجيب فيه لما يوجهه إليه عصره من مسائل هى مثار القلق ومبعث الأمل والألم فيه معاً . والوعى الحسى للكاتب يحتم اشتراكه في مسائل قومه ومسائل العالم من حوله ، كى يصور عالمه الذي يحيا فيه ، قاصداً إلى تطويره أو تحديثه وخلقه خلقاً جديداً . ولذلك كانت المسائل الجوهرية التي يعني بها الأدب والنقد الوجوديان هى: تصوير الكاتب لعالمه ، ورسالته فيه ، وتقويم هذه الرسالة من النقاد.

من هنا فالوجودية تقوم على :

١- الحرية :- حيث الانعتاق من كافة القيم الموروثة التي تولد الشعور بالهجران .

٢- المسؤولية :- التي تستشعر القلق والحيرة معاً.

٣- الالتزام :- المتمثل في تحديد الإنسان في علاقاته بالآخرين وبالأشياء التزاماً بهدف من ورائه إلى ما هو خير ونافع

٤- الإنكار :- المتمثل في القضاء والقدر والجبرية ، ....

أهداف المذهب الوجودي :

١ – إشباع رغبات النفس ، والانعتاق من قيود المجتمع الذي يحمل بعضٌ تبعات بعضٍ آخرين بحيثُ تترك الحرية للمرء؛ ليضع بيده دنياه حتي يصبح مسؤولاً وحده عنها، لا ينازعه في مسئوليته أحد، والوصول إلى هذه النتيجة قد يوحى بانفلات الزمام وشيوع الفوضى، وتضارب الأهواء

٢ – أن الدعوة الوجودية تصارحك أنت سيد نفسك، والغاية من هذه الدعوة إعلاء الحرية الفردية إلى الذرا، وإطلاقها إلى أبعد مدي .

٣ – تحصين النفس من مؤثرات المعتقدات والعادات والتقاليد والموروثات .

٤ – العناية بخلق الوجود عن طريق الفرد الحر المختار بمحض إرادته وتفكيره . فهدفها ليس الفرد وإنما المجتمع المثالي المتكامل الذي يشيده الفرد الواعي المفكر والذي يتحمل أعباء هذا العمل ومسؤولياته بملء حريته، واختياره وعن اقتناع واقعي .

٥ – تهدف إلى تخليص الفرد من أفكار الماضي، وتدفعه إلى العمل طبقاً لأفكار جديدة بمعطيات حديثة .

وعليه إذا ما اقتنع بها عقلياً ، وآمن بها ، أن يلتزم بها التزاما دقيقاً .فالوجودية ليس هدفها تقويض دعائم المجتمع، وإعادة الإنسان إلى حياة الفردية التي تصبح حظيرة انعزالية فيكون كحيوان مفترس ، وإنما هدفها إزالة المجتمعات الصغيرة الموجودة حالياً، والقائمة على رواسب متعفنة من المعتقدات القديمة التي تجعلها أشبه بتكتلات فردية تحيا على الصراع ، وتحتكم على شرائع الغاب ؛ لذلك لابد للإنسان أن يتحرر من قيود الماضي ورواسبه التي تربطه بمجتمعه الضيق الذي لا يناسب آدميته ، وأن يعمل جاهداً على بناء المجتمع البشري الواسع الذي يحقق سعادة الجنس ممثلاً في كل فرد من أفراده .

سمات هذا المذهب(٨٢) :

يتميز هذا المذهب بجملة خصائص ينفرد بها عن أقرانه من المذاهب الأخرى منها أنه يعلى من قيمة المضمون على الشكل استناداً على أن الأسلوب وسيلة لا غاية يتوقف سعيه عندها، فلا قيمة لجمال ليس لـه مضمون اجتماعى ملتزم، إذ يؤطره ويلونه ويجسده . فموسيقي العبارات وحسنها لا قيمة لهما إلاّ في علاقتهما بما يعبران

عنه . ولا فصل في ذلك بين الشكل والمضمون . ومتي لم يتوافر كلاهما في العمل الأدبى فهو سيئ ....

وليس معنى ذلك «أن كل فن مضمونه اجتماعى خالص ، فإن « سارتر يستثنى الشعر من الالتزام » ، كما يستثنى فنون الرسم والنحت والموسيقي ، لأن صورها الفنية غير صالحة للالتزام في ذاتها، والخطر الذي يحذر منه هؤلاء الفلاسفة النقاد أن يتحول الأدب فيصبح نوعا من الدعاية، أو أن يملى عليه شيء من خارجه ، فيصبح أداة تسخر لغايات غير إنسانية ، بدلا من أن يكون وسيلة إصلاح أساسها ضمير الكاتب وصدقه وأصالته »(٨٢).

وقد أثرت الوجودية في الأدب والنقد الأوربيين بعامة ، حتى عند من ليسوا وجوديين ، ومبادئها الفنية تتفق في كثير من نواحيها مع الواقعية الأوروبية الواقعية الاشتراكية ، ولكن الأساس الفلسفي فيها مغاير في جوهره لهذين المذهبين.

خلاصة ما سبق

مهما يكن من أمر بعد فإن ما سبق كان – بمثابة – خارطة معرفية لأهم المذاهب الأدبية الأوربية عدا الواقعيةَ التي نهجت نهج الإغريق فراحت تعبر عما يدور في مخيلة الأفراد دون أدنى اكتراث، أو اهتمام بحقيقة الواقع.

هذا ويمكننا – من خلال عرضنا لما سبق – أن نسجل ما يلي:

أولاً: أن كل مذهب جاء مرآة تعكس روح عصره السياسية والاجتماعية، وتطلعاته الفكرية، وقيمه الأخلاقية حيث توجّه – بمذاهبه الفكرية والفلسفية – إلى جمهورٍ آمن بقضاياه؛ فحرص على تصوير مشكلاته، وتجسيد تطلعاته.

ثانياً: لم تقم لهذه المذاهب –في أدبنا القديم – أشباهٌ أو نظائرُ حيثُ إن إغفال نقادنا – قديماً – لوحدة العمل الأدبي من الناحية الفنية، فضلاً عن عدم تدعيم صلتهم بالمجتمع فكرياً وفلسفياً .. كل هذا حال دون تقعيد هذه المذاهب، وتطبيقها على أدبنا القديم بالشكل الأمثل والأكمل.

ثالثاً: أن الذي لا مطعن فيه أننا لم نعتنق مذهباً من المذاهب السابقة في أدبنا القديم بيد أننا قد تأثرنا بها تأثراً غير منهجى إذ كان لزاماً أن تستنير الآداب، وتسير عليها – في نهضاتها – متخذة مكاناً مواجهاً لها محاورة ومشاورة تارة، ومناظرة تارة أخرى لا سيما فى الشعر الغنائي الذي حصرته البرناسية فى تصويرها الشعرى للمثل الإنسانية .....

أما الرمزية فلقد رجعت إلى الرومانسية في اتجاهها الذاتي القائم على مبدأ فلسفي فاقتصروا على الغوص في أعماق النفس الإنسانية، واستبطانها مع عدم إهمال والفلسفة ...

ولما ظهر الوجوديون أعفوا الشعر الغنائى من الالتزام بينما فرضوه على القصة

والمسرح أخذاً من فلسفتهم العاطفية التى تقوم على الاعتداء بالفرد ومشاعره في وجه نظم المجتمع التى تنال من حقه.

رابعاً: لقد بدأت رياح التغيير تهبُّ علينا مع ذهاب مطران لفرنسا إذ لمسنا معالم التجديد في شعرنا الغنائي على يديه لاسيما في دعوته في مقدمة ديوانه إلي الوحدة العضوية فى القصيدة الغنائية المتمثلة في وحدة الموضوع، ووحدة الأفكار، ووحدة الجو النفسي، وإلى صدق الشاعر في تجاربه؛ لأن مفهوم الشعر لديه – هو تعبير عن تجربة شعرية صادقة تجمع بين قائلها ومتلقيها مما يجعلها قادرة على التأثير فى نفوس الآخرين، كما هو ماثل فى قصيدة المساء التي مزج فيها نفسه مع الطبيعة امتزاجاً رائعاً فراح يناجيها ويشخصها فى إطار رومانسية حالمة وقد اتخدها سبيلاً لعرض آرائه في المجتمع ونظمه ...

خامساً: تبلورت نزعات التجديد فظهرت بشكل أكثر وضوحاً وعمقاً ورسوخاً في نقد الديوانين بصورة تفوقت على أدبهم، وعلى رأسهم والعقاد والمازني وشكري حيث تأثر الأخير بالرومانسية الانجليزية فجاء شعره يستبطن النفس الإنسانية ويتأمل، في الكون وفي أسرار الوجود.

وعلى كلٍ فإنه يمكن إجمال اتجاهات النقد عند الديوانين في :-

١- الدعوة إلى الوحدة العضوية في القصيدة المتمثلة في وحدة الموضوع، وحدة الأفكار ووحدة الجو النفسي.

٢- الشعر – لديهم – تعبيرٌ عما في النفس الإنسانية، وما يتصل بها من تأملات فكرية وخطرات نفسية.

٣- الدعوة إلى الصدق الفني في تصوير المشاعر والأحاسيس والأفكار بحيث تستمد من تجارب الشاعر وبيئته.

٤- الدعوة إلى صدق التجارب والإيمان بموضوعاتها، والبعد عن شعر المناسبات والمجالات. وعلى الرغم من هذا فإن العقاد مدح، ثم راح يعلل ذلك بأن المدح والرثاء إذا كانا صادقين فلا عيبَ فيهما.

٥- الاعتماد على الخيال اعتماداً كلياً مما يجعل القصيدة مذاقاً فنياً خاصاً.

سادساً: لقد تأثر شعراء أبولو في مجلتهم، وفى دواوينهم بنزعات رومانسية ذاتيه أو اجتماعية مع الميل إلى النزعات الرمزية القليلة حيثُ اعتبروا أن الرمز وسيلة لا تعبير.... كل هذا؛ لأنهم اعتنقوا الرومانسية مذهباً ، واعتبروا مطران الأب الروحي لهم، فضلاً عن ذهاب رائدهم الدكتور أحمد زكي أبو شادي لإنجلترا واعتناقه الرومانسية الإنجليزية.

سابعاً: أن دعوة شعرائنا للشعر الحر ما هى إلا انعطاف على الرمزيين حيث أرجعها الدكتور محمد غنيمى هلال - إلى فلسفتهم فى الإيحاء وطرقه، فهم أول من دعوا إليها في الآداب الأوروبية - كما سبق أن قررنا -، وكثيراً ما تتنوع تجارب شعرائنا المعاصرين من هؤلاء المجددين ما بين ذاتية عاطفية ووجدانية اجتماعية، كما أن واقعيتهم غالباً ما تختلط بالرمزية في إيحاءاتها الفنية)[٨٤].

ثامناً: إنه على الرغم من الجهود التي بذلت من أجل الاستفادة من هذه المذاهب بشكل أو بآخر في أدبنا العربي فلقد خالف كثيرٌ من الشعراء والنقاد المجددين دعوات تجديدهم فى أدبهم فرأينا كثيراً منهم ينزع إلى الوراء مفضلاً الشعر التقليدي المتمثل في شعر المناسبات والمجاملات، وفي أخيلته، وصوره ولغته.

ولم يظهر – فى أغلب قصائدهم – المفهوم الأمثل للوحدة العضوية؛ لاعتبارهم البيت وحدة بناء القصيدة، كما افتقدوا للوحدة الموضوعية ربما لاعتناقهم واتخاذهم أكثر من مذهب نموذجاً أعلى معاً كالرومانسية والواقعية الجديدة ثم كان من حصاد ذلك الهشيم أن رأينا انهيار الواقعية الجديدة انهياراً ممثلاً في لجوئهم إلى تجارب اجتماعية لم تتجاوب مع ذات أنفسهم، فكانت كأنها مفروضة عليهم من خارج ذاتهم، وفي هذه الحال صارت تتساوى مع أشعار المناسبات القديمة فى منافاتها للصدق الفني والواقعي معاً. فضلاً عما أصاب الشعر المطلق من ضعف فى الأداء. فجاءت موسيقاه – فى كثير من الأحيان – عاجزةً عن تأدية وظيفتها الفنية. وفهم بعضهم من الرمزية أنها تشبيه كبيرٌ حذف أحد طرفيه، فظهر في شعرهم حرصهم على تجديد لم تكتمل لديهم أسسه الفنية والفلسفية، ولم تنضج عندهم فيه عقيدة راسخة إنسانية للشعر(٨٥).

أن ما يؤخذ على هذه المذاهب التي بذلت فيها جهوداً مضنية أملاً في ترسيخها واعتبارها جسراً يصل من خلالها أدبنا إلى العالمية:-

أ – أنها لا تمثل تياراً فنياً متكاملاً تدعمه فلسفة تمثل الاتجاه الفكرى للعصر، ثم تؤمن برسالة الأدب القومية والوطنية .

ب– أن تأخر نقادنا عن أدبائنا أوجد فجوة بين الإنتاج الأدبي والوعي الإنساني لدى العامه من الجمهور، مما أدى إلى بلبلة عامة في فهم الأعمال الأدبية وتقويمها تقويماً صحيحاً.

جـ– عدم إلمام الجمهور بوعى عام بالثقافة الأدبية ورسالة الأدب الإنسانية التي من شأنها أن يدفع الجمهور كتابه إلى تعمق البحث، وأن يشاركوا قراءهم في قضاياهم

– أخيراً يجب علينا أن نمهد لدراستنا الأدبية والنظريه عامة – بدراسة المذاهب الأدبية العالمية الكبرى دراسة عميقة شاملة وأن ندعوا كتابنا إلى دراستها إذ لابد من التأثر بها لندعم الصلة بين إنتاجنا وجمهوره تدعيماً يقصّده الفن والفلسفة؛ لنقعد دراستنا بمذهب عربي أدبي أصيل نساير به روح العصر ،حتى يتلاقى كتاب العربية مع جمهورنا فى كفاح إنساني وقومي عام، فيه تتبلور فلسفة مشتركة يصورها الكتاب فى أدبهم؛ لترسخ في وعى جمهورهم. وهذه هى فرصتنا لقيادة الوعى العربي إلى مثله العليا؛ كي يتسابق للوصول إليها مع قادته عن اقتناع وصدق وكرامة، لا يهدده فيها الدخلاء فيه ولا تآمر العادين عليه(٨٦).



الفصل الثاني

المواقف الأدبية

بين النظرية والتطبيق



مفهوم الموقف الأدبي وأهمية دراسته:

المواقف – في اعتقادنا – لا تعدو أن تكون جانباً أدبياً فاعلاً يبرز لنا – بوضوح – التبادل الجوهري للصلات الفنية ذات الترابط والتواحد والتواجد في الآداب، على اختلاف عصورها.....

ففيه تظهر أصالة الكتاب والشعراء قويةً قوة من شأنها أن تمثل منظومة كلية تؤصل الأدب، فتشق بحوره، وتمد جسورة بغية التواصل والتلاحم والتلاقح؛ لينتج عن هذا كله التأثر بالسابقين والاستفادة منهم بصورة، أو بأخرى حينما يتخذون من المواقف طرائق فنية ذات رؤى حقيقية، ومفاهيم وأبعاد فلسفية، ودلالات ضمنية، فيعبرون بها عن مطلق آرائهم، وعن واقع مجتمعاتهم تعبيراً فنياً صادقاً يحاكي واقعهم أيّما محاكاة!

فقد يجعلونها منافذَ واسعة يطلون منها على عصرهم بمشاعرهم وأحاسيسهم وشخصياتهم، أو يجعلونها اتجاهاً أو مصطلحاً فلسفياً في عصرنا الحديث عندما تمثل علاقة الكائن الحي ببيئته، وبالآخرين بحيث تتم هذه العلاقة، ويكتمل لها نضجها الفني تحت رعاية زمان ومكان محددين ممثلة تمثيلاً موضوعياً مبنياً على الدقة والوضوح، معتمداً على كشف الإنسان لكل ما يحيط به من أشياءَ ومخلوقات. وقد يبدو لنا هذا كائناً ماثلاً حاصلاً من خلال مشروع يقوم به الفرد مرتبطاً بما يحيط به من عوائق، أو عقبات ارتباطا ًملحاً؛ غالباً ما ترسم ملامحه، وتشكّل أبعاده، وتكّون أهدافه ولربما يتعداها بمشروعه إلى هدف له يسعى من خلاله إلى تغيير حالته – الآنية أو الآتية – تغييراً يعكس واقعه، ويتبنى مضامينه، ويترجم أبعاده، ويخدم أهدافه.

فالعوامل المرتبطة بها مهما كانت معوقة فإنها – في الغالب – تبرز قسماته والأبعاد الرئيسية لمشروعه شريطة أن تكشف – لنا بوضوح – عن حريته المقيدة

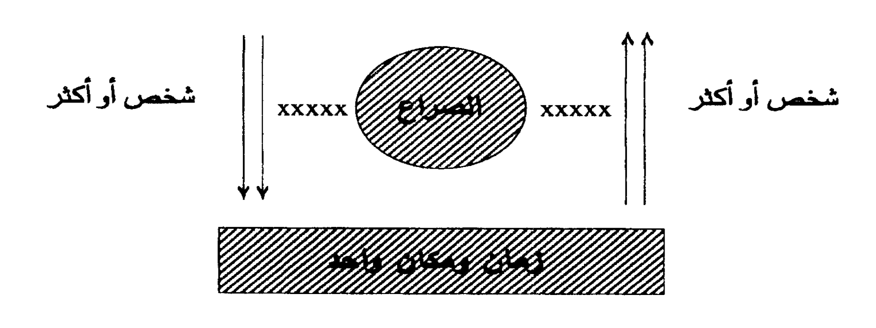
بالإطار الفنى المعد، والمهيأ لها ؛ حتى لا تنصرف إلى دائرة الوهم وبالتالي لا تظفر بخفي حنين .....

كما لا تضعف فتصل إلى درجة السلبية فتعجز عن محاولة التفكير في تغيير حالتها الراهنة، وبالتالي تفقد العلاقة حرارتها وقوتها وروعتها، فتتلاشى علائمها.

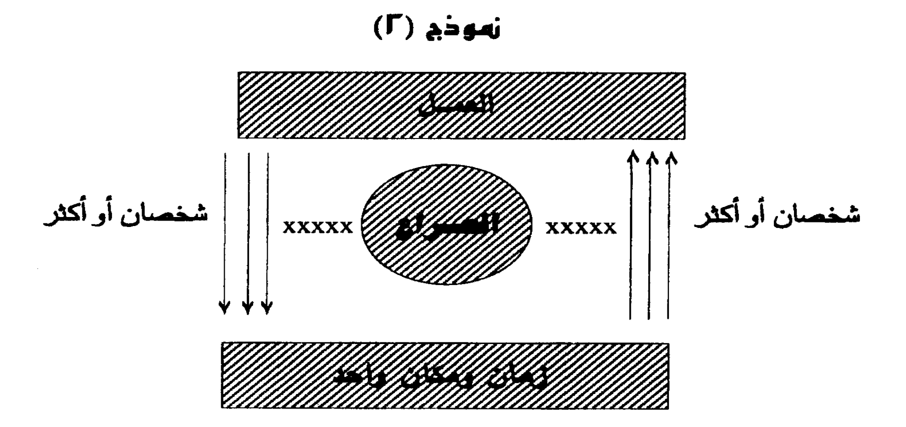
على هذا التصور فإن الموقف – إذن – يتكون من عوائقَ، ومقاومةٍ لها في زمان، ومكان واحد، وفي إطار الموقف يتحقق – عوداً – وجود المرء عن طريق العمل والصراع بوجوده في حالة ما، وتجاوزه هذه الحالة في آن.

ولأن الوجود الإنسانى المشروع – في مجمله – ما هو إلا وجود في موقف بكل تبعاته وملابساته وأنماطه وانعطافاته؛ لذا فإن هذا الموقف لابد أن يصاغ – أو يتشكل – من خلال شخصية – أو أكثر – يشتركان في صراع حاد اشتراكاً اختيارياً أو إجبارياً، ثم تجئ الصلة الدرامية نتيجة سلسلة مطردة أو متوالية من الأحداث والمواقف بحيث تثيرها وتحركها وتدفعها، وتسوغ آليتها؛ لتستوعبها مواقف أخرى.

نموذج (أ)



نموذج (٢)



بالنظر إلى النموذجين التوضحيين أو البيانيين فإنه يتجلى لنا – بوضوح – الموقف مصوراً أو مكوناً من شخصين أو أكثر يعيشان في مكانٍ، وتحت سقف زمان واحد، هو نفسه نقطة التلاقي، أو موعد المقابلة التي يبدأ عندها الصراع، أو الفعل ورد الفعل ثم ينشأ – على ضوئها – الصلة أو العلاقة المعاكسة من أجل أن تحقق كل شخصية أهدافها متناسيةً الحسابات والعلائق الأخرى.

من جملة ما سبق فإننا نستطيع القول: أن الموقف في العمل المسرحي أو القصصي والروائي ما هو إلا محاكاة أمينة وصادقة، بل هو حياة صغرى، أو عالم أصغر للحياة التي نعيشها أو العالم الذي نعيشه بكل ما فيه من أفراح وأتراح، أو راحة وشقاء، أو نعيم وبؤس......

هذه الحياة تعكس كل ما يدور فيه لاسيما الجانب التضادي الناتج عن اختلاف الميول والرغبات والبيئات والثقافات المتباينة.

نضرب مثالاً على ذلك بالكتّاب – في المسرحية والقصة –، أو الشعراء عندما يجسدون عالماً صغيراً تهيأت له بواعث هيلكته-وروح عولمته فإنهم ينقلونه نقلاً فنياً أميناً موفرين له كل مقوماته ومضامينه وأهدافه التي تكفل له قدراً من المصداقية، وبالتالي تجعله مناظراً لعالمنا.

ثم ننظر إلى هذا العالم الصغير فنلمس أنه يتعذر – تمام التعذر– أن يظهر الإنسان معزولاً عمن سواه في هذا المجتمع، الذي لا يعدو فيه أن يكون خلقاً من المخلوقات التي سخرها الله سبحانه وتعالى لخدمته في كونه.. من هنا – وعلى هذا النحو فالمسرحية هي المبلغ الفني الإجمالي الذي نستطيع – من خلاله – أو نستعين، بموجبه على تمثيل الحياة على المسرح.

فمثلاً شخصية عطيل في مسرحية (عطيل لشكسبير)(٨٧) لا نستطيع فهمها من سلوك عطيل وحده ولكن يفهم من خلال «موقف باجو» و «ديدمونا»، ووالدها: برابانتيو Brabantio، والشخصيات الأخرى، ومجموعة علائق أخرى على الرغم من أن «عطيل» هو محور المسرحية. ذلك أنه مشترك معهم في «الموقف» الذي يربط بينهم، ويرزحون تحت عبئه، ويتصارعون فيه معاً ؛ بسبب تصادم مصالح وميول ورغبات كل شخصية على حدة .

حقاً لكل شخص في المسرحية والقصة – كما هو في العالم كذلك – خلقٌ خاص، وطبيعـةٌ متميزة، ينفرد بها عن غيره، ويمكن للدارس أن يتعرف عليها نظرياً على حدة، ولكنه بالنظر للموقف «لا يمكن أن ينفرد عن سواه، بل يتضامن مع القوى التي يتفاعل معها، ويتحدد بها جهده، على نحو ما يشعر أو يتأثر هو بها، ومثلما يكتشف عن ثناياها ذات نفسه، ويسير بها في حركة ذائبة نحو المصير الفاصل بالنسبه له، أو بالنسبة للآخرين المشتركين معه في عالمه»(٨٨).

كذلك بالرجوع إلى قصة عنترة بن شداد فإنه لا يمكن معرفة شخصيته هو وأخوه شيبوب إلا من خلال الأشخاص الذين كانوا يتصارعون معه على انتزاع حلمه الأكبر، وهو زواجه من ابنة عمه عبلة – حيث كان يزاحمه عليها عمارة بن زياد الذي كان يريدها لنفسه – إذ إن حلمه الأصغر كان متمثلاً في اعتراف أبيه له بأبوته.... الأمر الذي يترتب عليه أشياء كثيرة فيما بعد........

ولأن المسرحية عمل فني يكف فيها الأفراد عن عزلتهم أخذاً فى الاعتبار أن الحياة جديرةٌ أن تكون حياة؛ لذا فإنها حدث اجتماعي يجرى في مجموعة صغيرة من الناس تتجاذبهم قوى حيوية مثلما هو كائن في المجتمعات الإنسانية الطبيعية ولكنها بنيت بناء فنياً مختاراً بعناية شديدة على محور من شأنه أن يهز المشاعر، أو يحرك قوى الفكر والعاطفة..... فكل شخص في المسرحية أو القصة يمثل قوة من القوى علماً بأن هذه القوى في تصارعها – مجتمعة – هي التي ترسم البنية العامة للعمل المسرحي في حركتها الدائبة المتشابكة والمتوالجة نحو المصير.

إنها الجانب الحيوي المهم في عملية الإبداع الفني لكتابة العمل المسرحي. فالأحداث والمواقف تصبح مادة متراكمة ما لم تفصح عنها، معبرةً أو مترجمة لها الشخصيات بحيث تستمد خطورتها بمقدار كبير من تبعيتها للموضوع الأصلي. والكاتب لا يستنطق لسان مقال شخصياته؛ وإنما يستنطق لسان حالها.

إن كل شخصية في المسرحية تتحرك على حسب طبيعتها الخاصة، في إطار المهمة الوظيفية التي تُبين عنها صلاتها مع الشخصيات الأخرى حباً أو بغضاً، وولاء أو نفوراً، أو وفاءً أو ازدراءً وتعاوناً على البناء أو نزوعاً إلى الفرقة، كما تبدو في العالم الفني الصغير صورة لما يزخر به العالم الحيوي الكبير.

أنواع المواقف الأدبية :

يخطئ من يزعم أن المواقف الأدبية واحدة أو سواءٌ في العمل الأدبي وذلك؛ لأنها تختلف باختلاف نوع العمل الأدبي، فلكل مسرحية أو رواية أو قصة موقف هذا الموقف إما أن يكون:-

١- **إنسانياً** : وذلك حينما يعبر الكاتب تعبيراً صادقاً وواضحاً عن جملة المشاعر والأحاسيس الخاصة مترجمة إلى أفكار وما تتضمنه من معانٍ كي يواجه بها الواقع ذاتياً كان أو اجتماعياً وقد يكون:

٢- **فنياً** : ويتمثل في العالم الفني الذي ترتبط به الشخصيات وتتحدد معانى الوجود والناس والأشياء لدى تلك الشخصيات وهذا الموقف الفني قد يكون:-
عاماً عندما يتعلق بطبيعة الموقف تبعاً للقواعد الفنية التي يفرضها التصوير الأدبي حيث ترتبط به الشخصيات، وتتحدد به معانى الوجود والناس والأشياء لدى تلك الشخصيات.

وهناك من لا يقف عند ما سبق بل نراه يقسم المواقف ؛إلى:

١- عام: وذلك حينما يكتسب الموقف طابعاً محدداً في المسرحية تتجاوز به مجرد المشابهة السطحية في الموضوع مع مسرحيات أخرى، وهذا التشابه قد يكون رابطاً **فنياً** : أقوى من مجرد التشابه السطحي في الموضوع، وذلك ما يعنى به الأدب المقارن؛ لأنه مجال خصب لتوالد الصلات الأدبية الفنية بين مختلف الآداب، ويكشف عن أنواع كثيرة من التأثيرات المتبادلة.

٢- **خاص** : وذلك عندما يتحدد هذا الموقف حق التحديد على أساس القوى الوظيفية لكل شخص من الأشخاص في المسرحية، في سلوكه الخاص تجاه هذا الموقف[٨٩].

هذا ولا يمكن فهم الموقف الخاص – كلٌ الفهم – إلا في ضوء الموقف العام الذى يجيء بمثابة الإطار المحدد والمعنون أو المؤطر له حيث يستوعبه فيشكله ويصوغه.

عوداً على بدء – فإن المواقف تكثر في الأدب الروائي، والمسرح منه بخاصة؛ لأن الحبكة فيه تكون أكثر وضوحاً، والحدث أشد تلاحماً، على حين أن الأدب الغنائي غير مترابط بطبيعته، وبالتالى تجيء المواقف متشعبة أو متفرقة أحياناً،وباهتة أو سقيمة أحايين أخرى، فضلاً عن أنه موجز إلى حد بعيد، ومن شأن الموقف أن يحبك العقدة حبكاً قوياً، لو جردنا هذه المواقف من التفصيلات التي يبتدعها كل مؤلف تحديداً لموضوعه عندئذ سيكون العدد قليلاً.

ونعود إلى مسألة تقسيم المواقف فنرى الدكتور – محمد غنيمي هلال[٩٠].

يؤكد أن التقسيم لا يصلح أساساً علمياً لتحديد تأثير المواقف فنياً، وإن كان غير شامل؛ لأن المواقف تتفاوت حسب النوع الأدبي والمذهب الفني، وحسب موقف الكاتب نفسه من خلقه الأدبي حين يصوره في شعر غنائي، وهو نوع أدبي غير موضوعي، وهو اختلاف يتوقف عليه جوهر البناء الفني للقصيدة، وهو في الوقت نفسه دعامة تقييمها والاعتداد بموقف الشاعر في هذه الحالة أهم وأجدى من الاعتداد بالموضوع الذي ينظم فيه تجربته، .

وأما عن الغرض أو الغايه من الموقف فإننا نرى أنه الأكثر تحديداً من التجربة الأدبية في ذاتها؛ لأن هذه التجربة حين تكون صادقه يختلف فيها موقف الكاتب عن موقف كاتب غيره عادة... كلٌ على حسب وعيه بها، والغرض من تصويرها، وتميزه في هذا التصوير تبعاً لطبيعة النوع الأدبي الذي صاغه فيها.

فالموضوع في أي عمل مسرحى هو المادة التي يصوغ الكتاب والشعراء عملهم الفني فيها علماً بأن الموقف العام يكتسب طابعاً محدداً في المسرحية.

إنه الفكرة التي تضمنتها المسرحية أي هي المواقف والوقائع والتفاصيل-إنها – في اعتقاد أرسطو – روح المسرحية؛ ودعامتها الأساسية.

من موضوعات المواقف[٩١] التي يمكننا عرضها على سبيل الذكر لا الحصر نقول: الاختطاف والجنون والحقد على الأقارب والزواج غير المشروع الذي يسبب جرائم القتل وجرائم التشرد وجرائم الحب غير الإرادية، وقتل أحد الأقارب المجهولين، والمنافسه بين الأقارب والأشخاص غير متكافئين، والزواج بمن لا يحل الزواج منه، وجريمة الحب، والطمع.

وواضح أن المواقف الثلاثة الأخيرة متداخلة، وكذلك «منافسة الأقارب» يمكن أن تدخل فى المنافسة المطلقة، وتشمل حينئذ: «المنافسة بين أشخاص غير متكافئين»، وهو ما أفرده موقفاً خاصاً كما سبق. على أن بعض ما عدّه فى المواقف ليس سوى أحداث عامة، كالاختطاف الذى ذكرناه فيما سبق، وبعضها عواطف للشخصيات لا يتحدد بها موقف، مثل «الحقد على الأقارب» و «الغيرة الفتاكة». كالتي في قلب قائد شجاع كسيرة عنترة مثلا حيث عقد صلة حب بينه، وبين فتاة أعلى منه مثل (عبلة) ثم حدث أن اشتدت حاجة قومها إليه في الحرب فكان القائد هنا مثار حسد ممن فسدت أخلاقهم، وتضاءلت فرصهم وغابت آمالهم من قومها كعمارة بن زياد ......

كل ما سبق خلق موقفاً عاماً جعل الحسد ناراً تتضرم في أكبر تنور لها، وهو قلب عنترة وكانت أنفاسه سبباً قوياً لاشتداد لهيب الجذوة ....

مثالاً آخر الغيرة الطائشة بين مسرحية عطيل السالفة الذكر، ومسرحية فيدرلراسين[٩٢] التي تمثل الحب الآثم وهو وجه الشبه بين المسرحيتين .. كما كان

الشبه سطحياً، لأن نوع الحب ونوع الغيرة مختلفان في المسرحيتين السابقتين تبعاً لاختلاف الموقف العام فيها.

ثم بالنظر في (مسرحية زابير لفولتير)[٩٣] فإنها مسرحية في خمسة فصول مثلت عام سنة ١٩٣٢ ونشرت لأول مرة عام ١٩٣٨ – تدور حوادثها في عصر لويس التاسع وفيها يحب «أورسمان» أمير أورشليم أسيرته الفاتنة (زابير) ويحضر إلى قصر إمارته الفارس الفرنسي نيرستان، يفتدى منه الأسرى ما عدا زابير؛ لأنه يعتزم الزواج منها . وما عدا الشيخ: لوزيديان Lusignan؛ لأنه سليل أمير من أمراء أورشليم. ثم لا يلبث أن يحرر الشيخ بإيعاذ وإلحاح من زابير، وإذا الشيخ يكتشف بعد عتقه – بعلامات جسدية – أنه والد الأسيرة الفاتنة التي فقدها في صغرها، وأنه والد نيرستان أيضاً. فيحاول أن يقنع الفتاة برفض الزواج ممن تحبه، وهو أمير أورشليم، إبقاءً على دينها. فيتنازع قلب الفتاة قوتان متضادتان الأولى حبها للأمير، والأخرى حبها لدينها. وقبل أن تحدد موقفها يهوت الشيخ والدها. ويواصل أخوها جهوده في سبيل إقناعها. وتطلب من الأمير تأجيل الزواج إلى أجل مسمى ويطير عقله وخصوصاً بعد عثوره على رسالة من نيرستان إليها فيظنها الأمير رسالة غرام (علماً بأن هذه الرسالة تذكرنا بمنديل ديمونه في مسرحية عطيل) . ثم يفجؤها الأمير، فيعتقد أنها خانته مع الفتى. وفي عاصفة الغيرة يقتل الأمير الفتاة البريئة بخنجره، ثم يكتشف ما قد وقع فيه من الخطأ، فيدفعه الندم، إلى قتل نفسه فوق جسد ضحيته بعد أن يأمر بإطلاق سراح الأسرى.

فالموقف العام في مسرحية فولتير التي تميزت بقيمتها الفنية العالية يراه متشابهاً مع الموقف العام في مسرحية عطيل، فالحب في المسرحية بين غير متكافئين، وتدفع فيه الغيرة العمياء على اغتيال المحبوبة خطأ ويعلم المحب القاتل بخطئه فيدفعه الندم

إلى الانتحار. فالشبه في الموقف العام بين المسرحيتين واضح. علماً بأن هذا الشبه حاصل عن صلة تاريخية بينهما.

مثال ثانٍ: نطالع فيه القضية العامة للمسرحية **فاوست**[٩٤] تلك الأسطورة الأصيلة التي ظهرت في ألمانيا في منتصف القرن السادس عشر الميلادي وكتبت لها حياة طويلة في آداب العالم الأوروبي من مغاربها إلى مشارقها حتى يومنا هذا، تلك الأسطورة للشاعر الألماني: جوته، حيث إن قضيتها العامة تتلخص في التردد بين العقل والقلب، حيث نرى فاوست منذ بداية العمل المسرحي شقياً بعقله، لم يستطع أن يذوق طعم السعادة أو لذة المعرفة، فييأس، ويهم بالانتحار، ثم يتجدد فيه الأمل في رؤية مباهج الربيع، وجماله الفتان، ويأخذ في نشدان السعادة عن طريق شحن مشاعره وأحاسيسه والانغماس في تجارب حيوية ومتع ومغامرات ودراسة علوم متنوعة من سحر وتنجيم، يصاحبه فيها روح الشر: «ميفيستوفيليس» وقيل هو أحد العفاريت التابعين للشيطان، ويأتي فاوست آثاماً يعتريه فيها الندم، ويجيء هذا الندم بمثابة تكفير عن سيئاته، وآية على روح الخير فيه. ويظل في هذه الآثام طوال الجزء الأول من المسرحية، وهو الجزء الذي ينتهي بنجاة مرجريت منه ومن روح الشر، تلك التي أحبها حباً فكانت شعاع الأمل والطهارة في حياة فاوست، لقد حاولا معاً إخراجها من السجن ففضلت هذا السجن والبعد عن حبيبها. وانتظار العقاب العادل فيه، على الخروج مع روح الشر المصاحب لمفيستوفيليس.

ولكن الجزء الثانى من المسرحية يظل فاوست منغمساً في تجارب الحياة التي يعنى بها مشاعره، ويهتدى بها إلى أن الحقيقة المجردة فوق قدرة العقل المجرد، ويتعرف على «هيلين» (رمز الجمال الخاص)، فيهتدى عن طريقها إلى الخير، وهو غاية ما يستطيع المرء الوصول إليه بعواطفه الإنسانية وروحه الصافية.

فقضية فاوست إذا رجعنا بها إلى قوالب القصص الشعبي المألوفة لوجدناها تبرز لنا علاقة التبعية بين الجن والإنس هذا من جانب ....

على جانب آخر فإنها إفلاس العقل الخالص، ووجوب إغناء المعانى الإنسانية عن طريق غنى المشاعر، والغوص في تجارب الحياة؛ لتظهر روح الإنسان سامية في طبيعتها الخالصة بفضل عمل الخير لا عن طريق البقاء في نطاق التفكير المجرد وإدراك الذات وقبول الموت وهذه قضية رومانسية عامة قد ينسجم ويتشكل الموقف العام في المسرحية حولها.

وعلى الرغم من البون الشاسع ما بين موضوع مسرحية «فاوست» السالفة الذكر، وموضوع مسرحية شهرزاد للأستاذ توفيق الحكيم، وعلى ما بين المسرحتين من فروق في طريقة المعالجة وجوهرها نجد أن القضية نفسها هى محور الموقف العام في مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم السابقة الذكر لكن في صور معكوسة.

فشهريار في مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم (يظهر وقد شبع من الجسد، ومل البقاء في حدود واشتاق إلى الوصول إلى معرفة الحقيقة بكل تجرد تلك الحقيقة التي يتخذ شهرزاد رمزاً لها ويستمر سائراً متجرداً من مادياته، وعواطفه بجهوده الفكرية التي تنقل عليه فيتردد في طريقة ولكنه لا يلبث في عاقبة أمره أن يكشف عن فشل جهوده في محاولة التجرد من جسده عاطفة بعد إن بالغ في إعطاء ظهره لنصح شهرزاد له فيفقد في طريق المعرفة التجريدية نفسه، لأنه فقد آدميته فيصبح كالعضو الذي يعجز على تأدية وظائفة، ويصبح بقاؤه حضوراً، ولم يعد له علاج إلا الإقلاع. وهنا يسير شهريار، في الطريق المضاد لما سار فيه فاوست على الرغم من توحيد قضيتهما؛ لهذا فلقد انتهى الأول إلى الفشل بينما ظفر الثانى بالنجاح.

وعندنا أن القضية الرومانسية (العقل والقلب)، هى التي كانت محور المسرحية فاوست على الرغم من وضوح التأثير الأدبي في مسرحية الاستاذ توفيق الحكيم.

فالشبه قوى بين المسرحتين في الموقف العام، والمنهج الفني حتى وإن كان هذا الشبه جزئياً ومحدوداً ذلك أن مسرحية الشاعر الألمانى جوته متأثر بالشاعر الإنجليزي نيرون في مسرحيته منفرد)[٩٥] من هنا نرى أنه من الطبيعى أن يتشابه الموقف العام في المسرحيات فتكون مادة موضوعها متشابهة في موقف معاً.

مثال ثالث يؤكد لنا صدق ما ذهبنا إليه وهو التشابه الحاصل لدى ذلك مسرحية أوديب[٩٦] الملك للشاعر اليوناني، وفوكليس حيث كانت تتناول موضوع سلطان القدر الساحق الذي قد تحول انتصارات المرء إلى هزائم، وهزائمه إلى انتصارات، هذا ولقد استمد الشاعر مادة موضوعه من الأسطورة اليونانية التي توقع الكاهن بأنه سيولد للأيوس ملك طيبة ولد يقتله، ويتزوج بأمه، فيأمر ذلك الملك داعياً من الدعاة أن يأخذ ابنه الوليد، ويتركه على جبل كى يتخلص منه لكن الراعي لم يفعل ذلك إشفاقاً على الوليد، بل سلمه إلى راعٍ آخر حيث أخذه إلى يوليبوس ملك مدينة كورنتة المحروم من الولد فاحتضنه الملك، وظل في كنفه – يبسط له جناح عطفه يتولى الملك بعده – وبينما هو ماضٍ في ذلك إذ يتنامى إليه خير النبوءة التي أوصى بها الكاهن سلفاً بأنه يقتل أباه، ويتزوج بأمه فيردعه ذلك فيترك (كورنته) لئلا يقع في المحظور ويتوجه إلى طيبة، وهي وطنه الحقيقي، وفي الطريق يقابل رجل على عربه ومعه خمسة من أتباعه، فيدخل معهم في عراك ينتهي بمصرعهم الواحد تلو الآخر، ويفاجأ أن من بينهم أباه لايوس دون علمه، لكنه يفزع فزعاً شديداً عندما دخل طيبة جراء ما رآه من وحش له جسم أسد، ووجه امرأة، وأجنحة نسر فيلقى على من يقابله في المدينة

لغزاً عن الحيوان الذي يسير في الصباح على أربع، وعند الظهيرة على اثنين، وعند المساء على ثلاث ثم يقتل كل من لا يعرف الإجابة لكن (أودين) يحل اللغز، وهو الإنسان الذي يجد على أربع طفلاً، ويسير على قدميه عندما يقوى على السير ويتوكأ على العصا عندما يتقدم به السن، ثم يقتل الوحش نفسه، ويكافأ (أوديب) على ذلك ملكاً ثم يتزوج (جوكاستا) أرملة والده الذي قتله دون أن يعلم ذلك ثم تصيب المدينة لعنه الآلهه فينتشرها الوباء لكن أبولو رأى بأن الوباء لن ينكشف عن المدينة ما لا يعاقب قاتل لايوس ثم يجتمع الكهان، ويطلبون من أوديب البحث عن القاتل.

وهكذا ... فإننا نرى الشاعر اليوناني أفضل من استطاع معالجة موضوع المسرحية (أوديب الملك) لفترة الوباء في طيبة؛ والبحث عن قاتل لايوس، ويكتشف أوديب أنه قاتل أبيه ويتزوج من أمه ويفقأ عينيه حتى يرى مأساة زواجه منها.

وهنا يتأثر توفيق الحكيم بسوفوكليس فيتناول نفس الموضوع مع استبدال إصدار الشر من الكاهن بدلاً من الآلهة كي يقضي على أسرة لايوس الأعمى وينقل حكم طيبة من أيديها حتى لا تتعارض الأسطورة مع روح الإسلام التي تقضي بأن الشر لا يسند للآلهة وإنما هو من صنع العبد حيث يعرف أو ديب الحقيقة فيحاول التعلق بالواقع كي يطلب زوجاً لأمه ولكن الأم تقتل نفسها فيفقأ هو – على الأثر – عينيه .

فالموضوع وقريباً من مادته-كثيراً ما عولج في مسرحية أوربية منذ الشاعر اليوناني إسخيلوس ثم توالت المسرحيات في الموضوع في مختلف الآداب الأوربية حتى اليوم.

كما تناول مؤلفوها في مسرحياتهم مسألة انتصار الحرية للإرادة الإنسانية ضد الكهنة أمثال كورتي الشاعر الكلاسيكي الفرنسي في مسرحية أوديب. فهو يرى أن

السماء عادلة لا تعاقب ظلما بل تساعد على الخير ويرى أن الفضائل تصبح جوفاء وكذلك الرذائل تصير مبرره إذا اعتقدنا في سلطان القدر المطلق، وتحكمه في الشر فتحدد بذلك عدل الآلهة ....»[97].

إن دراسة المواقف العامة في المسرحيات والقصص – على هذا النحو – مجال خصب للمقارنات والكشف عن أنواع كثيرة من التأثيرات الأدبية التي يتأثر بها ذو المواهب والعبقريات في مختلف الآداب.

الموقف الأدبي بين الباعث والحدث:

لعلنا لا نجافي الحقيقة – ولو قيد أنملةٍ – إذا قلنا: إن نقدنا الحديث لم يقم للباعث وجوداً – كائناً ما كان – سواءً أكان فاعلاً أو خاملاً ، وهذا ما يؤكد لنا أن المصطلح – برمته – دخيلٌ على عالمنا النقدي، وقد وصل إلينا متأخراً عن الغرب، وتحديداً من المعاجم الفرنسية النقدية حيثُ كانت صورته من الفعل Mouvoin Motive الذي استمد من الفعل اللاتيني Movene رسوخه وتجذره. بذلك يصبح شكل الكلمة فى اللغة اللاتينية Mativus .

فلربما يكون هذا بدافع التأصيل، المتمثل فى رغبة الفرنسيين في الرجوعَ باللفظة إلى المحاكاة للنماذج اليونانية والرومانية القديمة، وتقليدها، باعتبارها النماذجَ المثلى في تاريخ الآدابِ قاطبةً.

وبالنظر إلى هذه المعاني فإنه يجمعها خيط فكري ودلالي واحدٌ، وهو الحركة، ثم انتقلت لمعناها النقدي إلى كل المعاني الأوروبية الحديثة في صور مختلفة ولكن الأصل واحدٌ، والمعنى متقارب، فهي تعني – بشكل عام – الباعث أو الدافع أو الحافز أو

المحرك أو السبب، هذا ولم تقف الكلمةُ حبيسةً في معاقلها النقدية؛ لكنها حطمت أغلالها عندما استخدمت في مجال الفن المعماري والتصوير والموسيقى.

ففي مجال الفن المعماري أُنتخبت؛ لتعبر عن وحدة زخرفية جماليةٍ إذ تُكرر بشكل فني رائع على نحو ما نجده ماثلاً في المعمار والزخرفة الإسلامية.

ثم اُلتقطت إلى مجال التصوير؛ لتعبر عن موضوع لوحةٍ ما، وبخاصة في المناظر الطبيعية حيث تعني قطاعاً أو شريحة فنية من منظر طبيعي، تستدعيه العين مدركة إيّاه، ومحللة أبعاده، ومختزلةً خطوطه في لقطة خلال عملية الإبصار....

ثم تنامت إلى أوتار الموسيقى إيقاعاً فكانت بمعنى الموضوع، ويعني في هذا سياقاً من الأنغام، يحدد منذ البدء في مجموعة أكثر ارتفاعاً واتساعاً...

ما سبق كان سياحة معرفيةً في كلمة باعث قد يعزينا إلى القول - مجملاً -

أنه مثيرٌ طبيعي حركي متناغمٌ في مداراته الخصوصية الخيالية، وإشاري متوغلٌ في توجيهاته الضرورية للحدث، ثابتٌ في ملامحه، لكنه متغير في وظائفه، ومتعدد في أدواره، حتى يصوغ العمل الأدبي ويهب الموقف الأدبي وظائفه الحيوية التعبيرية والجمالية.

ولأن الحدث نشاط عضويٌ مقرون بقيمة حيوية تستثيره فتدفعه وتحركه طوع إرادتها، ووفق معطيات وآليات حتى يصبح موقفاً.......

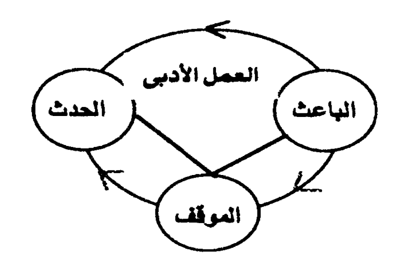
إذن فالعلاقة تصبح نظامية تكاملية يحتل فيها، أو يأخذ الموقف الأدبي حلقة اتصالية بين الباعث والحدث حتى تتكون - أو تتألف للعمل الأدبي - وحدة اكتماله الفني؛ لأننا سبق أن أوضحنا أن الحدث نشاط عضوي، والباعث تجريد نفسي،

والموقف مؤشر الموازنة العضوي الذي يمكن أن يقوم بدور باعث للفنان علماً بأن كل هذا ليست له قيمة منفردة في العمل الفني لاسيما إذ افتقد العلاقة الفكرية؛ لأن هذه العلاقة الفكرية هي التي تنتمي إلى الباعث الأدبي فتعطيها سمة التحديد، وماهية التأصيل، وعلينا أن ندرسها وذلك بتعيين دورها المحرك داخل إطار الباعث.

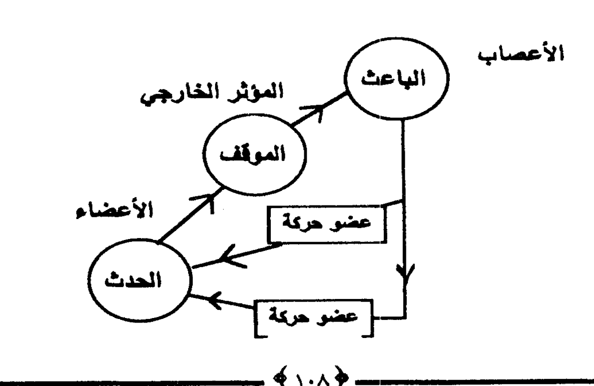
(فإذا كان الباعث جمالياً والحدث ديناميكياً فإن الموقف فى اللحظة المثمرة – وبفضله – تصير الباعث أحداثاً)(٩٨).

نموذج تخطيطي ومثال تقريبي يوضح علاقة الباعث بالحديث

أولاً: النموذج التخطيطي



ثانياً: المثال الديناميكي (الحركي)



من خلال النموذج التخطيطي، والمثال الحركي (الديناميكى) السابقين - يمكننا تشبيه الباعث - في الجهاز العصبي - بإشارات الأعصاب التي تنقل المؤثر الخارجي إلى العقل، والموقف هو المؤثر الخارجي والحدث تمثله الأعضاء - تلك الأداة الموصلة للعملية الحركية - من هنا تجيىء العلاقة تلازمية تكاملية.

أنواع الباعث:

ينقسم الباعث إلى أساسي عندما يدور حول محور الحدث، وباعث ثانوي يجيىء في أعطاف الحدث متحمساً وموضحاً له.

هذا (ويتسع العمل الأدبي في ثناياه لأكثر من باعث، ويمكن انتزاعه ووضعه من جديد في سباق - عوداً - غير محدود من الأعمال الأدبية شعبيةً أو فرديةً، وعند انبثاق الباعث موقفاً يثير توتراً، وهذا التوتر يتطلب حلاً، ويحدث - أحياناً - أن التوتر الذى يثيره الباعث داخل الحدث لا يتدفق في العمل الأدبي ومن ثمّ يأخذ الحدث اتجاهاً آخر، وحينئذٍ يطلق على الباعث الموءود اسم الباعث الأعمى، وكثيراً ما نراه ماثلاً فى بدء المسرحيات والأفلام السينمائية؛ لإثارة الاهتمام أو ليدفعنا عمداً إلى استخلاص نتائج زائفة) [٩٩].

بين مفهوم باعث أو نموذج وموضوع فلقد: أدخل تروسون [١٠٠] مفهوم نموذج مفهوماً منه تجسيم باعث، أو أن شئت ملامح صفة أو خصيصة، لا يتأثر بالتخصيص، ويمكن أن نعده نموذجاً مثل خصائص حالات الطفولة، ويمكن أن نعتبرها بحق أشكالاً موضوعية خاصة، لم تأخذ بعد ملامحها الرمزية الثابتة.

ويقول: «بعض البواعث لا تتضح أبداً إلى أن تصبح موضوعات، وتتوقف عند حالة من التطور نستطيع معها أن نعدها نموذجاً، وهكذا فإن باعث البخل يقودنا إلى

نموذج البخيل، ويمكن للمرء أن يجده عند بلوت أو موليير أو بلزاك، ولكنه لا يقيم تقليداً أدبياً ثابتاً في شخصية وحيدة"[(١٠١)].

ثم بالنظر فيما سبق فإنه يمكننا أن نستخلص ما يلي:

أولا: أن النموذج ما هو إلا باعث مجسّم – أي باعث – قد توافرت له ملامحه أو خصائصه المادية تلك التي تسعى لتشكيل الموضوع، أو إلباسه ثوب التأصيل والحيوية.. مثال ذلك أن الباعث للشجاعة يدفعنا إلى استدعاء نموذج الشجاع...

ثانيا: فيما يخص الموقف وموضوعه فإننا نقول ليس من الأهمية بمكان أن نحدد الموقف في الموضوعات التاريخية؛ لأن أغلب الشخصيات التاريخية تنفك من إسار الحدث الذى أعلن عنه مسبقاً؛ لذا فإنها تسفر بوجهها لما تمتلك من مواهب متعددة تجعلها تعبر عن نفسها حيث نلمس ذلك جليا عندما تدخل الشخصية ذاتها في تاريخ عصر أدبي مختلف لما تحمل من نوعيات مختلفة وحتى متعارضة.

ثالثا: أن تاريخ الموضوعات كثيراً ما يترجم صداه تاريخ أدب ما.. وآية ذلك أن موضوع الأبطال مثلاً – يجيىء غير ثابت أو مستقر على حالة واحدة إذ تتغير أشكاله، وتتعدد معالمه حتى تستقر أطره القصصية وقد حمل – على عاتقه – خصائصه الفكرية، والأخلاقية وذوق العصر الذي يكفل له الاستقلال الذي يميزه عن غيره فيرسخه ويؤصله.

رابعا: أن الموضوع قد يخضع للبواعث في حالتين:

الأولى: عندما تعرب الأفكار عن نفسها من خلال صفات مختلفة ورموز موجزة.

الأخرى: عندما يحدث العكس حيث لا تعرب الأفكار عن نفسها، وبالتالى تفقد الشخصيات ملامحها. متحللة شيئاً فشيئاً حتى تتقلص فينعدم دورها.

من هنا فإن المقارن لدراسته لتاريخ هذه الموضوعات سوف يجد نفسه مضطراً إلى التنازل عن الكمال منذ اللحظة الأولى؛ لأن (مجرد إعداد قائمة بكل الإشارات والمصادر وفي أحايين كثيرة تكون الدراسة عن هذه فحسب، يعد عملاً صعباً ومضنيا)[١٠١].

وقد يحدث النقيض فيما يراه تروسون، حيث يمكن الوصول إلى الكمال في موضوعات الموقف، حيث ندرس المناخ، وتصادم القوى، في إطار محدد، وهو يعتقد أن أغلب الموضوعات التاريخية تنتمى إلى هذا الجانب. «لأن المؤلفين يتمتعون – في هذا الصدد – بحرية أقل مما يتمتعون بها في مواجهة الموضوعات الأسطورية، بسبب ضغط الواقع التاريخى الذي يمارس تأثيراً على الموقف». فالإنسان مثلاً لا يستطيع أن يضع معركة عين جالوت في القرن الثامن عشر، ولا يستطيع مكاناً أن يرسل محمد على إلى أمريكا، أو يمس حقيقة الأحداث فيجعل من شجرة الدر ملكة إنجلترا. وهكذا علينا أن نفكر في التعامل واقعياً مع الموضوع. وأن ندرك أيضاً أن الخيال الشعري لا يعرف الحدود حين يستخدم الأمور التاريخية[١٠٢].

إن أي مقارن يهتم بتطور موضوع موقف محدد، عليه أن يتعامل مع أحداث مستقلة وغامضة، ومحددة العدد أيضا، ولا يمكن أن نضيف إليها جديداً، وكثير منها يتجه سلفا إلى نوع أدبى محدد وهو المسرح؛ لأن الخرافة فيه أكثر وضوحاً، والحدث أشد تلاحماً، من الملحمة أو الرواية، على حين أن النوع الغنائي أجزاء بطبيعته، وموجز إلى حد بعيد.

ما يستلزمه الموقف العام - في العمل المسرحي أو غيره - وجود عدة قوى[١٠٣] :

الأولى: وجود قوة إنسانية:

تتحرك بكل طاقاتها تجاه هدف خاص، وتظل حريصة على جلب منفعة أو درء شر، ولعل هذا يستلزم – في مجمله – قيمة معينة، أو تقدير معين للأشياء من وجهة نظرها.

ولما ننظر إلى تلك القوة الإنسانية وكيف تظهر فنرى أنها غالباً ما تكون في شخص بطل المسرحية الأساسي، والدعامة الأولى فيها.

هذا ويمكننا اعتبار هذه القوة درامية حيث يجسدها ويبرزها شخصية البطل.

الثانية: القوة المضادة أو المنافسة لها:

حيث تصبح – بمثابة – العائق أو العقبة التي تحول دون الوصول إلى الغاية المنشودة للشخصية الأولى ..

إنها مادة الصراع التي حيث تكسب المسرحية قوتها الحيوية، وبالتالي تضع لها أطرها الجمالية.

وتظهر هذه القوة – لنا بوضوح – في شخصية أو عدة أشخاص ماثلين على المسرح أو في عوائق طبيعية أو اجتماعية تتوارى ظلالها من وراء الحوار.

الثالثة: القوة الممثلة للخير المطلوب:

أو المثال المنشود، أو الرادعة للخطر المرهون، وقد تبدد هذه القوة في صورة شخصية هي المحبوبة مثلاً ، وتكون بمثابة القطب الذي يتركز حول الصراع.

إننا لا نبالغ إذا قلنا: إنها مركز الإشعاع للقيمة أو المثال الذي تبذل التضحيات من أجله وقد تظهر هذه القوة في صورة مثال تجريدي قد لا تظهر على المسرح كالوطنية والاستقلال والحرية المنشودة في المسرحيات الاجتاعية مثلاً ، وليست هذه سلبية في الموقف؛ ولكنها وسيلة من وسائل نشوب الصراع فيه.

الرابعة: القوة التى يطلب لها الخير المنشود:

أو المثال الوهمي أو الحقيقي وقد تكون هذه القوة ممثلة في صورة شخصية من الشخصيات المستقلة .

القوة الخامسة: قوة الحكم:

المُمَثلة في الصراع التي تزن الموقف، وترجح كفته إلى ناحية من النواحي وقد تتمثل في البطل نفسه وربما تتمثل للشخصية الممثلة للخير والشر كالمحبوبة مثلاً وأضعف صورها أن تأتى من خارج المسرحية أو تدخل الآلهة في بعض المسرحيات اليونانية.

وأخيراً تأتى قوة الأعوان أو المساعدين:

وهى تتمثل في عدة أشخاص ينضمون إلى أي شخصية من الشخصيات السابقة فأعوان باجو في مسرحية عطيل مساعدون في قوى الشر المنافسة للبطل.

وقد يؤدى حذف المساعد حذفاً إلى إكساب المسرحية قوة فنية تصل بها إلى درجة الإثارة والمتعة معاً ، وذلك عندما يشيع في جوها انتظار المساعد الذي لا يحضر أو العون الموهوم الذي لا وجود له.

هذا ولا نهدف من إحصاء القوى الست في المسرحية أنه لابد من ستة أشخاص ممثلة لها في كل مسرحية – أو أي عمل أدبي – فقد وضح مما قلناه أنها قد تمثل بأكثر من ذلك، كما أنه قد يمثل شخص واحد في المسرحية قوتين أو أكثر منها. وقد يحذف بعضها فيزيد التصوير الفنى قوة. وكلما تعقدت الشخصيات نفسياً فجمعت بين قوى متعددة منها كانت أغنى وأقوى موقفاً وأعمق صراعاً. فمثلاً: «هامات» هو المثل الأكبر للموقف، إذ أنه يمثل القوة الأولى والثانية والرابعة والخامسة مما سبق أن ذكرناه من قوى درامية.

ذلك أنه الطالب للغاية، وفي داخله ذاته أكبر عائق يمنعه من الوصول إليها.

ثم أنه ينشد هذه الغاية، فهو يرجوها ويحرص عليها ويخافها ويرهبها معاً. في تردد بالغ المدى. وهو يرجوها من أجل ذاته. وليس من حكم فيها سواه، وفي هذا عنيت نواحيه النفسية، وتعددت ودقت مسالكها.

الهوامش والمصادر

١- يرى بعض النقاد أن المذهب الأدبي تعبير عن وضع نفسي واجتماعي جديد، ورفض واضح لبعض القيم الفنية والاجتماعية السائدة.
وعن الأسبقية هل كانت للمذاهب النقدية أم المذاهب الأدبية فإننا نقول:إنها نقدية حيث نقدت المجتمع بأنظمته، وتشريعاته وسياساته ثم طبقت على الأجناس الأدبية بعد ذلك.

٢- وقد يجئ المذهب اختيارياً مقصوداً، وذلك عندما يكون الأديب حراً في اختياره لمذهبه وفي نوع أفكاره، وفي طريقة عرض آرائه المهم أنه - كما يرى التونجى - يعبر عن آرآه الخاصة، ويصور طموحات أمته بالطريقة التي يرتئيه......
راجع: الآداب المقارنة، دار الجيل بيروت ط١ ص ٢١٨ سنة ١٩٩٥م.

٣- حاول العرب تطبيق نظريات تلك المذهب الأدبية على شعرنا القديم فراحوا يظنون أن الشعر الجاهلي قد مثل الكلاسيكية، بينما أبرز الشعر العباسي الرومانسية ....
هذا ولم يتوقفوا عند هذا الحد من المزاعم بل ذهبوا يصنفون شعر الحلاج في السريالية، ودرجوا شعر المعري تحت لواء الرمزية، إلى آخر الآراء التي تدل على عدم الفهم والاستيعاب الكامل لموضوع المذاهب الأدبية، وحقائقها الفنية...
إنه وفي هذا الصدد يعترض أستاذنا الدكتور/ محمد السعدي فرهود على تطبيقها على الأدب العربي قبل الحديث، وإن كان يجيز اتباعها كمقياس نقدى على أدب من يتبناها ويصطنعها .... !
مزيداً من التوضيح يرجع إلى «المذهب النقدية بين النظرية والتطبيق» (المقدمة) دار الطباعة المحمدية بالأزهر سنة ١٩٧٣م.

٤- **هوميروس**:- أديب يوناني مشهور، ولد بأسيا الصغرى في القرن التاسع قبل الميلاد لأبوين فقيرين، كانت الحياة قد حرمته نعمة البصر، وعوضته عنها ذلك الخيال

الطائف، لقد عاش حياته فى أعقاب حرب طرواده التى ملأت عليه سمعه وفؤاده، فأخذ يترجم مشاعره في مجموعة من الأشعار التى صور فيها حياة اليونان فيما بين القرنين الثاني عشر والثامن قبل الميلاد حيث صبها فى قالب قصصى رائع، زواج فيه بين الحقيقة والخيال فكانت رائعته العالمية الخالدة (الإلياذة) التى فاقت الأوديسا فى الشهرة حيث يعتبرها المؤرخون العامل المباشر في قيام النهضة اليونانية.

كما يعتبرونه المعلم الأول الذى زرع بذور الفن والفلسفة والحكمة...

إننا لا نبالغ إذا قلنا: إن الإلياذة هي المثال الوحيد للملحمة الشعرية حسب تقسيم أرسطو للشعر حيث اشتملت على خمسة عشر ألفاً وسبعة وثلاثين بيت من الشعر، مقسمة على أربع وعشرين أنشودة متنوعة أجمل تنوع.

صحيح أنها لم تعرض لحرب طروادة لكنها حملت من القيم الإنسانية والمبادئ الجمالية ما يجعلها خالدة باقية على فم الزمان.

٥- **سوفوكليس :-** هو أعظم كتاب التراجيد يا اليونانية، عاش في القرن الخامس قبل الميلاد في أسرة أثينية موسرة، ظهرت عبقريته أولاً في الموسيقى حتى صار قائداً لفرقة المنشدين في احتفالات أثينا بيوم النصر. أما شهرته المسرحية فقد ظهرت عندما فاز عام ٤٦٨ قبل الميلاد بالجائزة الأولى في المسابقة السنوية ... لقد أعجب به أرسطو أيما الإعجاب وخصه بدراسة مطولة في كتاب (فن الشعر).

٦- **يوروبيدوس :-** شاعر يوناني مشهور ولد سنة ٤٨٠ خطا خطوات فائقة بالفن المسرحي لاسيما أنه أضفى عليه الطبيعة الإنسانية، والطابع الأقرب إلى الواقع على المأساة؛ لذافإنه برع أكثر من سابقيه فى تصوير العواقب الإنسانية حتى جعلها ركيزة، ودعامة أساسية فى المسرحية بدلاً من القدر.

لقد لحظ شؤون الحياة اليومية فى مسرحياته، وهاجم الآلهة الوثنية وخصوصاً أنه ألبس شخصياته ملابس متواضعة بعد أن كان زميله الأكبر (إسخليوس) يلبسها الملابس البراقة حتى قيل إنه: أنزل التراجيديا من السماء إلى الأرض.

٧- **أرسطو:-** هو فيلسوف يوناني شهير تتلمذ على يد أفلاطون وعلم الأسكندر الأكبر ألف الأورجانون في المنطق، حتى عد المؤسس الحقيقي لهذا العلم، حيث يرى أن الفن يعكس الحياة الواقعية كما هي،وهو لذلك يعرض على الفنان أن يحاكي الطبيعة محاكاة آليه دون تصرف أو تحوير فيحصره بذك فى دائرة الشكلية .....

لأرسطو مؤلفات في العلم الطبيعى، وكذلك في الأخلاق والسياسية والخطابة والشعر، وله أثر في الفلاسفة المسلمين حتى إنهم لقبوه بالمعلم الأول بينما كان الفاربي المعلم الثاني.

٨- **فرچيل :-** واحد من أعظم شعراء الرومان، كان أبوه مزارعاً بسيطاً، ومع ذلك فقد عنى بتربيته، وأرسله ليتعلم فى كل من ميلانو ونابلي، ولد سنة (٧٠) قبل الميلاد وما أن بلغ الثلاثين من العمر حتى كان أشهر الشعراء، وأقربهم إلى قلب الإمبراطور أغسطس ولم تمض عليه أعوام قلائل حتى أخرج ديوانه الأول متضمناً كل أشعاره الرعوية وتلك مرحلة أولى في حياته الأدبية.

أما المرحلة الثانية فلقد عكف فيها على نظم أعظم أعماله الشعرية وهو ملحمة الإنياذة التى قلد فيها (الإلياذة الهوميرية).

فعلى الرغم من أن ملحمته لم ترق إلى الكمال والنضج الفنى الماثل فى الإلياذة الهوميرية إلا أنها تعتبر تالية، ومكملة لها.

على كل فإن فرچيل يعد – على حد زعم الرومان – إله الشعر عندهم، وذلك لما اتسم به أسلوبه من جمال، ولما أمتازت به فكرته من عمق وترتيب منطقى. توفى سنة ١٩ ق.م.

٩- **هوراس :-** يمثل مرحلة جديدة وحلقة ذهبية من حلقات النقد الأدبى في العصر الأغسطى بروما، حيث أعاد إلى الأذهان نماذج الفن الكلاسيكى.

إنه يعتبر من أعظم الشعراء الذين تأثروا تأثيراً مباشراً في تطور أفكار النقاد الرومان إذ حقق نتائج باهرة فى هذا الشأن، ظلت باقية بقاء الدهر حتى وضعه دارسو الأدب والنقد في عصر النهضة الأدبية جنباً إلى جنب مع أرسطو فى مجال النقد الأدبي.

لقد أهله ما تلقاه في مقتبل حياته من تعليم وحسن راعية؛ليحمل مشعلة النقد، ويكون في طليعة النقاد أبان العصر الأوغسطى.

١٠- راجع: النقد الأدبى للدكتور عبد العزيز عتيق ط ٢ ص ٣١٩، دار النهضة العربية سنة ١٩٧٢م.

١١- هكذا جاء في الأدب المقارن للدكتور محمد عنيمي هلال ص٣٦٠، وتشريح النقد لنورثروب فراي وترجمة محي الدين صبحي ص ١٢٣ الدار العربية للكتاب سنة ١٩٩٠م لكن الدكتور عبد العزيز عتيق يرجع النشأة إلى القرن الخامس عشر سلفاً.
راجع: النقد الأدبي ط٢ ص٣٠٥ دار النهضة الحديثة العربية سنة ١٩٧٢م

١٢- راجع: تذوق الأدب للدكتور محمود ذهني ص ٣٠١ دار الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٩م.

١٣- أما عن اشتقاق الكلاسيكية فهي من اللاتينية وتعنى وحدة الأسطول ثم تطور مفهومها إلى معنى مجموعة من الطلاب ثم غدت تؤدي معنى المكان الذي يجمعها Closs.

١٤- راجع المذاهب النقدية للدكتور/ محمد السعدي فرهود ص٦.

١٥- راجع الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال ط٣ ص ٣٦٢ دار نهضة مصر سنة ١٩٧٩م.

١٦- **ديكارت:-** هو فيلسوف فرنسي، ولد في ٣١ مارس سنة ١٥٦٩م، ينتمى إلى طبقة الأشراف الذين تولوا مناصب القضاء والتشريع. تعلم بأعرق مدارس أوروبا وتثقف على أيدي المرموقين من المدرسين، نال درجة الماجستير في الآداب،ولُقب بأبى الفلسفة الحديثة؛ لأنه هو الذى وضع خططها، وصاغ منهجها، وأحدثت مؤلفاته نهضة عظيمة في زمانه، وترجم بعضها إلى مختلف اللغات الأوروبية، وإليه يرجع الفضل في تطبيقه الجبر على الهندسة، ومن ثم فهو المؤسس الحقيقى للهندسة التحليلية.

لقد وضع أربع قواعد تهدي العقل في تناوله للأشياء، وتضئ له الطريق ليصل – باستخدامها – إلى العلم الصحيح.

القاعدة الأولى: قاعدة اليقين، القاعدة الثانية: قاعدة التحليل، القاعدة الثالثة: قاعدة التركيب، القاعدة الرابعة: قاعدة الاستقراء.

فعن القاعد الأولى فإنه يوجب ضرورة التحرر من كل سلطة إلأ سلطة العقل. كما أوجب بعدم التسليم لأي شئ إلا بعد التأكد العقلي الواضح.

وفي القاعدة الثانية رأى ضرورة تقسيم المعضلات أو المشكلات إلى معانٍ بسيطة؛ لتصبح واضحة، وفى قاعدة التركيب يرى ضرورة التدرج من المبادئ إلى النتائج مع افتراض النظام، واستخراج النتائج، وأما عن قاعدة الاستقراء فإنه يرى ضرورة استيعاب كل ما يتصل بمسألة معينة، وترتيب العناصر التى يتوصل إليها، وهى تفيد في التحقق من صدق النتائج التي لا تستنبط رأساً من المبادئ الواضحة بذاتها.

والواقع أن لمنهج ديكارت سمتين تغلبان على غيرهما :

الأولى: أنه منهج تحليلي. الثانية: أنه لم يقصد به أن يكون وسيلة بحث في مجال العلم وحد، أو في مجال الفلسفة فقط، ولكن فى مجال أداته العقل، طالما أن طاقة العقل واحدة في كل حين، وشجرة المعرفة واحدة جذورها الميتافيزيقا – على حد قوله– وجذعها الفيزيقا وفروعها مختلف العلوم.

١٧– راجع: تذوق الأدب للدكتور/ محمود ذهنى ص ٣٠٦، دار الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٩م.

١٨– راجع: المذاهب النقدية للدكتور/ محمد السعدى فرهود ص ٧.

١٩– راجع: شوقى شاعر العصر الحديث ط ٨ ص ٧٣، دار المعارف سنة ١٩٨٢م.

وهذا وتجدر الإشارة إلى أن الخلق بين الموضعات والمواقف يؤدي إلى لبث فى

فهم المواقف لما يترتب عليه وجود أخطاء فنية في تحديد نوع الصلات الأدبية، كما يؤدي إلى الخطأ في الموازنات الأدبية في داخل الأدب الواحد – مثال ذلك: (المقارنة بين قصيدة شوقي في الوقوف على الآثار في السينية الأندلسية، وبين سينية البحتري في الوقوف على إيوان كسرى مع إغفال الاختلاف الكبير بين موقف الشاعرين – لابد أن تأتى نتائج موازناته خاطئة.

راجع: الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمى هلال ص ٢٨٩ .

٢٠- يرى النقاد أن آداب الرومانسي تعنى الآداب المكتوبة اللغات الفرنسية والإيطالية والبرتغالية والرومانية وهي إحياء لشئ قديم، لكنه إحياء مع الفارق، وقيل : «هي البحث عن التوفيق بين الذات، والموضوع بين الإنسان، والطبيعة بين الوعي واللاوعي» ...

ينظر في: مفاهيم نقدية – تأليف ديفيد ويليك ص ١٧٢ .

٢١- الرومانسية-كما يرى ديفيد ويليك-نسبه إلى مجموع اللهجات التي يطلق عليها الرومانيوس التي حلت محل اللاتينية، وكان أصحابها المجددون معارضين للكلاسيكية اليونانية الأصل اللاتينية اللغة ليثبتوا مدى تحررهم من إسار الماضى......

إنها اتجاه قديم في تاريخ الآدب الأوروبية، قدم الأساطير الإغريقية.

راجع: مفاهيم نقدية ص ١٧٥ .

هذا ويقال: إن أول إعلان لها كان في مقدمة كرومويل لـ (فتكتور هوجو) – هي الإعلان الحقيقي للرومانسية.

على كلٍّ فالكلمة تعني في العصور الوسطى قصة من قصص المخاطرات تكتب شعراً كما دلت في الألمانية على عالم الفروسية، فمن هذا المعنى، وذاك الاشتقاق يمكننا رصد الخلاف بين الرومانسية (الكلمة الفرنسية) حيثُ تتحدث عن مجتمع أوربا في العصور الوسطى، أما الكلاسيكية فإنها تدل على الأصل الإغريقي، وتعني الرجعة إلى آداب الإغريق ....

راجع الآداب المقارنة للدكتور محمد التونجى الطبعة الأولى ص ٢٢٦ دار الجيل عام ١٩٩٥ .

٢٢- مزيداً من التفصيل والإيضاح يمكنك الرجوع للدكتور عبد العزيز عتيق في: النقد الأدبي ط ٤ ص ٣١٧ دار النهضة العربية ١٩٧٤م.

٢٣- يرى فيشر أن «الاحتياج الرومانسى على المجتمع البرجوازي الرأسمالي في شكل الهروب إلى الماضى كان له جانبه الإيجابي يدعمه ويقومه حين جاء تعبيراً عنه في التطلع بلهفة، وشدة شوق إلى الوحدة، والإيمان، والثقة في قدرة الإنسان على التحكم في مصيره. راجع: ضرورة الفن ترجمة أسعد حليم ص ٨٨ الهيئة المصرية العامة للمكتبات سنة ١٩٨٦م.

٢٤- لأن الرومانسية كانت كالمذهب السياسى ليست له قدسية ولا رهبة ولا ميراث شرعي أو جلال مظهري، وإنما كانت مجرد حركة ثوريةً، غير منظمة تجئ أهدافها انفعالية بحيث يدافع أصحابها عن آرائهم، ويضمنون في سبيل ذلك بالقصائد والموروثات والتقاليد.

على كلٍّ فالرومانسية كمذهب فني ليس لها قواعد ونظم، وأصول فنية محددة وإنما هى محاولة لتوفير العبقرية التي يجب أن تنطلق إلى آماد واسعة، دون أن يحدها شئ.

٢٥- راجع: الآداب المقارنة للدكتور محمد التونجى، الطبعة الأولى، ص ٢٢٦ دار الجيل عام سنة ١٩٩٥م.

٢٦- نوفاليس شاعر ألمانى (١٧٧٢ - ١٨٠١) مات بالسل في التاسعة والعشرين خطب في الثالثة والعشرين إلى (فنوني كون) التي كانت يومذاك في الثالثة عشرة، لكنها توفيت لقد صبغ هذا الحادث شعره بالحزن حتى إنه تمنى الموت.

قيل: إنه هو الذى جمع بين الكفاية العظيمة والعقل العظيم وقد كان على إدراك واضح للجوانب الإيجابية في الرأسمالية.

٢٧- راجع: تذوق الأدب للدكتور محمود ذهنى ص ٣٠٥. بتدخل وتصرف واختصار مع إضافة.

٢٨- يمكنك الرجوع إلى المصدر السابق ص ٣٠٨. وذلك بتدخل وتصرف اختصار وإضافة

٢٩- يرى الدكتور السعدى: « أن البرناسية أحد وجهى المذهب التصويرى سميت بهذا الاسم اتفاقاً عندما نشر ناشر فرنسي عام ١٨٦٦م مجموعة من الشعر باسم (البرناسية الجديدة) ضمت أشعاراً لكثير من شعراء العصر وعلى رأسهم (ليكونت دى ليل) و(هيرويا) و(فرانسو اكوبية) و(يردبوم) و(فرلين) ، لقد استعار هذا العنوان من جبل برناس الشهير في بلاد يونان وهو الجبل الذي تتردد الأساطير الإغريقية عنه فقيل إنه موطن ربات الشعر .

راجع: المذاهب النقدية ص ٩٥ .

وقيل: «إنه موطن الآله أيولد، وآلهة الفنون في الأساطير اليونانية وفي هذه التسمية ما يؤكد عناية البرناسيين بكمال الصياغة مثلما كان اليونانيون (يعنون) بالجمال الشكلى في الفن» . راجع محاضرات في الأدب ومذاهبه للدكتور محمد مندور فى (المذاهب الأدبية) .

٣٠- المذهب التصويرى مسمى أطلقه الدكتور السعدى على المذهب البرناسي نسبة إلى احتفال أصحابه بالصنعة التصويرية بما تعنيه الكلمة من نحت وتجسيم ووعي بالشكل والقالب حتى يبلغ الفن مداه من الكمال الفني، وهذا النوع لا يجد مجالاً يختص به سوى الشعر من هنا اهتم بالشعر الغنائي.

٣١- راجع: الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه الأدب المقارنه ص ٣٧ .

٣٢- راجع المصدر نفسه ص ٣٧١ .

٣٣- تين هو هيبوليت أدولف تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) ناقد فرنسي حاول أن يطبق المنهج العلمي في النقد الأدبى ممثلاً في نظريته التي ترجع تفسير الأدب إلى عوامل ثلاثة:- الجنس والبيئة والعصر، واحد من الممثلين للفلسفة الوضعية التجريبية، وهو أعظم ناقد

يمثل هذه الفلسفة وقد تأثر به الواقعيون، كما تأثر به البرناسيون، وكان يرى ضرورة استقلال الفن عند كل غاية نفعية، أو خلقية وأن الفن يشارك العلم في هذه الناحية.

٣٤- راجع: الدكتور محمد غنيمى هلال في الأدب المقارن ص ٣٧٦.

٣٥- راحع: الدكتور محمد غنيمى هلال في الأدب المقارن ص ٣٧٧.

٣٦- راجع: دراسات ونماذج في الشعر ونقده للدكتور محمد غنيمى هلال ص ٧٦.

٣٧- راجع: الأدب المقارن ص ٣٧٦.

٣٨- لقد تصدى الدكتور محمد مندر لهذه التساؤلات مؤكداً: أن المذهب لا يدعو إلى الخروج عن قواعد الأخلاق كونه متصلاً بالحقائق العلمية اتصالاً مباشراً إذ أن القضية في هذه الحقائق لا تخضع لمقاييس أخلاقية وإنما لحقائق رياضية يحكم عليها بالصحة أو الخطأ أو لحقائق فنيه توصف بالجمال أو القبح.
راجـع: محاضرات في الأدب ومذاهبه ص ٣١٢.

٣٩- **خليل مطران** رائد الرومانسية في الوطن العربى إذ تأثر بالرومانسية الفرنسية، استقر في مصر قادماً من لبنان سنة ١٨٩٢ حيث دفعته عدة عوامل أهمها طبيعة لبنان الساحرة التي اكسبته براعة فى الوصف وروعة فى التصوير ونشر في مصر قصائده، ومقالاته في النقد سنة ١٩٠٠ وظهر فيها مذهبه الشعرى الذى شرح مبادئه الأساسية في مقدمة ديوانه سنة ١٩٠٨. لقد راح يؤكد على أهمية النظرة إلى القصيدة في جملتها لا في أبياتها منفردة، هذا ولم يدعُ إلى مذهبه علناً خوفاً من مواجهه شعر الإحياء.

٤٠- **عبد الرحمن شكرى**: من مواليد بورسيعد، تخرج من مدرسة المعلمين العليا ودرس في انجلترا، وتدرج في وظائف التعليم حتى صار ناظراً لإحدى مدارسها الثانوية، ثم ترك الوظيفة وعاش بقية حياته في عزلة حتى توفي بالإسكندرية سنة ١٩٥٨. وهو من

رواد جماعة الديوان ولكنه اختلف مع زميليه «العقاد والمازني» ، فاشتدا في مهاجمته، حتى لقباه «صنم الالاعيب»؛ لعناده وتعصبه لرأيه، له سبعة دووابن مطبوعة منها أزهار الخريف .

٤١- **إبراهيم ناجي:** من مواليد المنصورة حيث تأثر بجمال طبيعتها، وتخرج من كلية الطب وعمل بالآداب العربية والأوربية حيث وضح ميله للشعر منذ صباه، فجاء تعبيراً عن وجدانه، وترجمة صادقة لأحاسيسه. لقد جدد في شكله ومضمونه، وانضم إلى جماعة «أبولو» سنة ١٩٣٢م مع الدكتور أحمد ذكي أبي شادي، وصار وكيلاً لها وهى تسير في إطار الرومانسية في الشعر العربي المعاصر وصار ينشر قصائده في مجلتها فشغله الأدب عن مهنة الطب حتى مات في ٢٥ مارس عام ١٩٥٣، وشعره مجموع في ديوانين هما «وراء الغمام» و «من ليالي القاهرة» وقصيدته «الأطلال» تغنيها أم كلثوم كما تردد له «نشيد شهاب مصر».

٤٢- **أبولو من أبولون :** إله النور والفنون والجمال عند اليونان، واختيار هذا الاسم يدل على التأثر بالثقافات الأجنبية، ولذلك يكثر شعراؤها من الكلمات الأجنبية مثل «الكرنفال - فينوس - الجندول» وغيرها، وهي إحدى المدارس الرومانسية في الوطن العربي بعد مدرسة الديوان ومطران».

٤٣- هناك الواقعية المثالية التي ترد كل شئ في الوجود إلى الذات وهناك الواقعية في الأدب التي قدمها شيلينج في أحد مقالاته سنة ١٧٩٥ تعريفاً للواقعية الخالصة على أنها هى التي تؤكد أى ما خارج الذات. راجع: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي لصلاح فضل ط٢، سنة ١٩٨٠م - ص ١١ دار المعارف.

٤٤- راجع: مفاهيم نقدية (باب الواقعية) لرينيه ويليك.

٤٥- راجع: المصدر نفسه (باب الواقعية) .

٤٦- راجع: الدكتور صلاح فضل في (منهج الواقعية في الإبداع الأدبي) ص١١.

٤٧- انظر: الأدب ومذاهبه (محمد مفيد الشوباشى) ص ١٢١ الهيئة المصرية للتأليف والنشر.

٤٨- راجع: الدكتور محمود ذهنى تذوق الأدب ص ٣١٣ بتدخل وتصرف واختصار.

٤٩- **أنورى بلزاك**: ولد سنة ١٧٩٩م، ويقال إن مولده كان يوم عيد القديس «أنورى» ولهذا أطلقوا عليه اسمه. وكان منذ صغره محباً للفن، ميالاً للقراءة، فأجاد العزف على الكمان منذ نعومة أظفاره، أما المدرسة فكان يهرب منها؛ ليقضي جل وقته في المكتبات العامة، وفي سماع المحاضرات.

وبالطبع احترف أنورى الأدب، وبدأ حياته الأدبية بكتابه قصص المغامرات التي أخرج منها أكثر من ثلاثين قصة، وكان ذا مزاج خاص، لا يكتب إلا إذا وفر حوله جواً معيناً ولبس ملابس معينة (بيضاء اللون غالباً)، واتبع نظاماً معيناً. كما أنه كان ذا نزعة أرستقراطية، تواقاً إلى الشهرة، ميلاً إلى العظمة، ولهذا أضاف إلى اسمه «أنورى» لقبين من ألقاب النبلاء، حيث جعله «أنورى دى بلزاك» وقد حاول بلزاك إنشاء دار نشر وطباعة ولكنه فشل، فحاول إصدار جريدة ففشل كذلك، وأقدم على الانتحار بسبب هذا الفشل ولكنه أنقذ فى الوقت المناسب، وعاش حياته أنتج خلالها من الأعمال الأدبية ما يعتبر من روائع الفن العالمي. وفي آخر أيام حياته فقد بصره ثم توفى عام ١٨٥٠م .

راجع: منهج الواقعية في الإبداع الأدبى للدكتور/ صلاح فضل ط ٢ سنة ١٩٨٠ دار المعارف.

٥٠- لقد أصاب (زولا) عندما اعتبر أن الرومانسية هى المرحلة الأولى للواقعية لكنه أخطأ عندما تصور أن الطبيعية التي كان ينادي بها هى الشكل المتطور للواقعية الذي تنتهى إليه.

٥١- **تولستوي:** لما كانت روسيا القيصرية ترزح تحت أرساف العبودية إذ يحكمها قلة من النبلاء الذين يعتبرون بقية أفراد الشعب رقيقاً متلازماً مع الأرض ومساوياً يعمل فيها من سائمة ودواب. وعلى الرغم من أن محاولة نابليون غزو روسيا قد حركت أولئك النبلاء ودفعتهم إلى تقليد اللمحات الظاهرية للمدينة الأوربية والاطلاع على النتاج الفكري للنهضة الفرنسية، فإن هذا التأثير لم يصل أي شئ منه إلى عامة الشعب الذي ظل أفراده عبيداً للأرض.

وفي أحد قصور أولئك النبلاء ولد تولستوي سنة ١٨٢٨م، ونشأ في كنف العز والجاه والمتعة والخدم والحشم، ثم ذهب به أبوه إلى موسكو؛ ليلتحق بمدارسها، ويعيش وسط حفلاتها وملاهيها، ولكنه سرعان ما زهد في كل ذلك وانسكب على القراءة في نهم، لاسيما بعد أن أخفق في دراسته الجامعية.

وتوفي والده فورث عنه جزءاً كبيراً من ضياعه وأملاكه التي ما إن استقر فيها حتى ملأت نفسه فكرة إصلاح الفلاحين، فأنشأ لهم المنازل والمدارس والمصحات، ولكن الفلاحين لم يقبلوا هذا التغير، أضف إلى ذلك مناهضة جيرانه النبلاء لنزعته الإصلاحية، الأمر الذى أزهده في الاستمرار، فعاد إلى موسكو لينغمس في مفاتنه ويغرق نفسه في الخمر واللهو. ولكن لم يلبث تولستوى أن عاد إلى رشده فرحل إلى بلاد القوقاز حيث فتنته مناظر الخلابة وجبالها السامقة. ثم اشترك في حرب القوم، فأكسبه ذلك فيضاً من التجارب جعلته يتخذ لنفسه قراراً خطيراً هو أن يكف على ترجمة مشاعره إلى قصص وقد نشرت أول قصة له عام ١٨٥٢ فلاقت نجاحاً عظيماً وأثنى عليها مشاهير أدباء روسيا أمثال ترجنيف، ودستوفكي مما شجعه على الاستمرار في الكتابة حتى صار علما من أعلام الأدب.

بعد ذلك قام تولستوي برحلة زار فيها معظم دول أوربا وعاد منها ليكرس كل جهوده في كتابه روايته الخالدة «الحرب والسلام»، لاسيما وأن مرسوم تحرير الفلاحين كان قد صدر آنذاك، فخرجت روايته في صورة أعظم عمل أدبي روسي في القرن التاسع عشر، وأخذت مكانها في التراث العالمي.

٥٢- راجع: المذاهب النقدية بين النظرية والتطبيق للدكتور/ محمد السعدي فرهود.

٥٣- حول المحتوى الدقيق لمصطلح الرمزية يرى رينيه ضرورة ذكر الدوائر الأربع ذات المركز الواحد والتي تحدد مداه.

فالدائرة الأولى : تضع الرمزية في أضيق معانيها عندما تدل على المجموعة الفرنسية التي دعت نفسها رمزيه سنة ١٨٨٦م حيث نادت بضرورة ابتعاد الشعر عن الخطابية أى أنهم طالبوا بالانقطاع عن تراث هوجو، والبرناسيين، وأردوا للكلمات ألا تقول فقط بل توحى وأرادوا استعمال الكنايات والرموز بديلاً عن المحسنات البديعية كأسس تنظيم حولها قصائدهم كما أرادوا أن يكون الشعر موسيقياً.

الدائرة الثانية: ترى أن الرمزية الإحساس بالتماثل، والسعى وراء شبكة من التطابقات أو من بلاغة التحولات التي تحيل الشئ إلى شئ آخر وهذا ما يوضحه الدور الحاكم الذى يلعبه تبادل الحواس ، كي يصبح مجردحيلة أسلوبية، يسهل تقليدها ونقلها.

الدائرة الثالثة: ترى أن اصطلاح الرمزية الذى يطلق على المستوى العالمى اصطلاحاً اعتباطياً ...

الدائرة الرابعة: تنطلق الرمزية فيها من عقالها التاريخي، وتصبح مجرد اسم لمعانٍ تكاد تكون عامة في كل الفنون (باب الرمزية) مفاهيم نقدية.

٥٤- راجع: تذوق الأدب لمحمود ذهني ص٣٣١ بتدخل وتصرف واختصار وإضافة.

٥٥- راجـع: المصدر نفسه ص٣٣٢ بتدخل وتصرف واختصار وإضافة.

وبالنظر إلى بيجماليون فإنه نموذج يتناول قصة ملك فنان من قبرص هام بجمال تمثال قد نحته فمن فرط إعجابه به راح يبتهل إلى إفروديت (آلهة الحب) أن تهتبه امرأة تشبه التمثال فى جماله فلبت وأوفت بأكثر مما يطلب حيث وهبت التمثال الحياة فتزجتها لكن الحياة لم تدم سعيدة بينهما ولما شعر أن زوجته صارت تنغص عليه حياته فإنه كرهها وقرر الانفصال عنها وذلك بطلبه من إفرودت أن يبعدها عنه فنسلت إفرودت من التمثال الروح فرجعت تمثالاً جميلا كما كان أول الأمر ... وفى هذه القصة ما يرمز إلى هيام الفنان بخلقه الفني..

٥٦- راجـع: الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال.

٥٧- **فاجنر**:- هو ريتشارد قطب من أقطاب الموسيقين العالميين، ولد سنة ١٨١٣م لأسرة متوسطة الحال، كان ولعاً بالشعر والأدب منذ طفولته، كما كان يجيد التمثيل المسرحي واشتهر بأنه يجسد خيالاته ويشخص الجمادات.

لم يستمر فى الدراسة لكن كتب القصة ونظم الشعر ثم ألف موسيقاه على الرغم من القصور الشديد في خبرته الشعرية والموسيقية على حد سواء.

لقد مزج بين الشعرالدرامي والموسيقى عملاً فنياً ناجحاً إلى حد بعيد.اتجه إلى الموضوعات القومية بهدف إحياء الكيان الألماني عندما تضج فنياً كتب أولى روائعه (الهولندي الطائر) اتجه نحو الأساطير الألمانية القديمة يستخلص منها موضوعات قومية مزج فيها بين الشعر والموسيقى بحيث تتفاعل؛لإيجاد الشحنة العاطفية التى كان لها التأثير القوي على الوجدان الألماني.

لقد سعى إلى بناء مسرح خاص يهيىء الجو الصوفي الملائم لتأثير درامي عاطفي وبالفعل أقام المسرح المثالي الذي قدم عليه درّة أعماله الفنية وهى دراما (خاتم النيبلونجن) سنة ١٨٧٦م محققاً بها طفرة كبيرة للشعب الألماني توفي عام ١٨٨٣م.

٥٨- راجـــع: تـــذوق الأدب للدكتور محمود ذهني ص ٣٢٣.

٥٩- راجـــع: الأدب المقارن لمحمد غنيمي هـــلال ص ٣٨٢.

٦٠- راجـع: الأدب المقـارن لمحمد غنيمي هلال ص ٣٨٣.

٦١- راجـع: المصدر نفســه ص ٣٨٥.

٦٢- راجـع: الأدب المقـــارن لمحمد غنيمي هلال ص ٣٨٣.

٦٣- **بودلير**:- اسمه شار بيير. ولد بباريس سنة ١٨٢١م لأب كان من رجال التعليم البارزين ومحبي الفنون، حظى بمكانة مرموقة لأنه كان من المشاركين في الثورة ولقد تزوج أبو بودلير من أمه وهو في الستين من عمره، ومات قبل أن يبلغ ابنه السادسة، ادخلته أمه مدرسة داخلية لما تزوجت ضابطاً بالجيش فانطوى على نفسه عكف على القراءة والتحصيل، وإن ظهرت اهتماماته البالغة بالأدب واللغات. وبعد حصوله على البكالوريا حاول زوج أمه - الذى أصبح ضابطاً كبيراً في الجيش الفرنسي- توجيهه إلى الدراسة العسكرية، ولكنه رفض بإصرار وصمم على أن يشتغل بالأدب فكان بينها فراق.

انطلق بودلير على حريته وسجيته، يعيش عيشة أدباء باريس، ويسكن الحي اللاتيني، وينتج بين الحين والحين قصائد شعرية تترجم لكل عقدة النفسيه، وتعبر عن نظرته التشاؤمية، وتتسم باللامبالاة، وبعدم مراعاة العرف والمواضفات الاجتماعية والمبادئ الأخلاقية المتزمتة. وخشى زوج الأم ما قد يصيب سمعته العسكرية من جراء استهتار بودلير، فأرسله في رحلة بحيث لقى كثيراً من المضايقات والأخطار، والأحداث التي زادته تعقيداً وتشاؤماً وبؤساً. ومنعته من إكمال الرحلة فلم يكد يصل مدغشقر حتى قطعها وقفل راجعاً إلى باريس.

وكان بودلير قد بلغ مبلغ الرجال فتسلم ميراثه من زوج أمه، وقطع كل علاقه به، وراح يعيش بين الأدباء والمتطرفين والمسرفين عيشه سفه وتزوات. وعشق جارية سوداء عظيمة البدن شديدة الجهل والتفاهة، فقضى على ميراثه واضطر إلى كسب عيشه عن طريق كتابة المقالات النقدية، وترجمة قصص الأمريكى (أدجار آلان بو) التي أعجب بها أشد أعجاب.

وفي سنة ١٨٥٧ أصدر أول دواوينه الشعرية «أزاهير الشر»، كما نشر مجموعة مقالاته النقدية عن ريتشارد فاجنر وجوستاف فلوبير، ونشر كذلك ترجمته لقصص أدجار آلان بو، فحظى بذلك شهرة أدبية واسعة في وقت قد ساءت فيه صحته بدنياً وعقلياً ومعنوياً، ثم لم يلبث أن مات سنة ١٨٦٧م.

٦٤- راجع: الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال ص ٣٨٤.

٦٥- **فرويد**: سيجموند فرويد أحد أشهر علماء النفس في العالم ولد سنة ١٨٥٦ ونشأ في مدينة فينا حيث درس الطب في جامعتها، وتخصص في التشريح، وفي الجهاز العصبي، وأجرى في ذلك الميدان عدداً من الأبحاث نال بها درجة الدكتوراه عام ١٨٨١ وعين محاضراً في علم أمراض الجهاز العصبى، ثم لم يلبث أن رحل إلى باريس حيث شاهد هناك بعض التجارب التي تجرى على علاج مرض الهستيريا بوساطة التنويم المغاطيسى، فأعجبته الفكرة وتعلم التنويم وعاد إلى فينا ليمارس علاج الهستيريا بوساطته، كما قام بعدد من الأبحاث في هذا الموضوع نشر أولها سنة ١٨٩٣. وتعتبر أبحاث فرويد في الهستريا النواة التي أنتجت بعد ذلك نظرية التحليل النفسى، ذلك أن فرويد وجد نفسه عاجزاً عن تنويم بعض مرضاه في الوقت الذى وجد فيه أن بعض المرضى حين يقصون عليه في أثناء تنويمهم بعض الأحداث المؤثرة في حياتهم والتي كانوا لا يتذكرونها في صحوهم فإن ذلك يخفف كثيراً من انفعالاتهم ويعمل على شفائهم. فبدأ فرويد في التفكير في هذا الأمر وانتهى إلى تقسيم العقل إلى قسمين شعور

ولا شعور، وتنبه إلى مدى تأثير الحياة العاطفية على الصحة العقلية، وحدد الأغراض التي تنشأ عن كبت الميول والرغبات وحبسها في اللاشعور، وقرر أن الهستيريا ليست إلا أحد مظاهر صراع تلك المكبوتات ونزوعها إلى الظهور والتنفيس عن نفسها، واعتبر أن الغريزة الجنسية هى السبب الأول في حدوث الكبت.

كل ذلك دفع فرويد إلى العدول عن طريقة العلاج بالتنويم واستخدام طريقة الإيحاء وتشجيع المريض على الاسترسال في ذكر كل ما يخطر بباله (على طريقة التداعى الحر) . وبوساطة تحليل أقوال المرضى تكشفت لفرويد جميع جوانب نظريته في التحليل النفسى، تلك النظرية التي أحدثت أكبر أثر عالى سواء في العلاج العقلى والعصبى، وفي الدراسات النظرية التي أحدثت أكبر أثر عالى سواء في العلاج العقلى والعصبى والنفسى، وفي الدراسات النظرية والعملية لعلوم النفس والاجتماع والفن والأدب والحرب والاقتصاد، بل وفي جميع مجالات حياة الإنسان المعاصرة......

راجع: الموجـز في التحليل النفسي لسيجموند فرويد.

٦٦- راجـع: الدكتور إحسـان عبـاس في فن الشعـر ص١٠٧ دار الشـروق عمـان ١٩٨٧م.

٦٧- راجــع: الدكتور محمـد السعـدى فرهـود في المذاهب النقدية بين النظرية والتطبيق ص ١١٨.

٦٨- هو مذهب ضحل لا يعتمد على أي أساس فلسفي أو علمي أو فكري كتلك التي اصطنعتها الرمزية، وتعلقت بها السريالية، وإنما هو مجرد امتداد أو تطرف لهما. ولذلك فإن معلوماتنا عنه تتناسب مع قدره ولا تزيد عن ذلك المثل الذى ضربه أحد المتحمسين له وهو «فيليب سوبر» الذى يقول: إنك لو أردت أن تخرج عملاً أدبياً فما عليك إلا أن تضع الألفاظ في قبعة ثم تخرج منها ما يعن لك فتضعه إلى جوار بعض

ليكون قصيدة شعرية ولم تستطع الدادية أن تدخل أى لون من ألوان الأدب بخلاف الشعر؛لأن الطريقة التي تتبعنا لا يمكن أن تخرج قصة أو مسرحية.

٦٩- راجـع: ضرورة الفن لأرنست فنشر ص ٥٦.
الأنا والأنا العليا هي مناطق، ومنظمات نفسية تصدر عن التنظيم الجسمي........ فالأنا تنظيم يتوسط الهو، والعالم الخارجي، من خصائصه أنه يسيطر على الحركات الإرادية الأنا العليا هى منظمة خاصة تتكون في الأنا يتمد فيها تأثير الوالدين..... راجع: الموجـز في التحليل النفسي لفرويد ص ٢٦.

٧٠- راجـع: كل من تذوق الأدب لمحمود ذهني ص٣٢٧.
والأدب مذاهبه لمحمد مفيد الشوباشي ص٣٢٩.

٧١- راجـع: تذوق الأدب ص ٣٢٨.

٧٢- **الليبيدو: هي** طاقة غريزة التدمير – راجع الموجز في التحليل النفسى لفرويد ص ٣٥.

٧٣- راجــع: التذوق الأدب ص ٣٢٩.

٧٤- **كيركجورد:** هو فيلسوف دنماركى، ولد سنة ١٨٥٥م، يعد أبا الوجودية حيث كان الإنسان محور فلسفته، وكل اهتماماته.

٧٥- **جابر بيل بارسيل** الفرنسى ولد ١٨٨٩م بمعزل عن كل شعور دينى بباريس، استمد فلسفته من تجاربه الذاتية الباطنة ولهذا اتخذت تأملاته صورة ألبومات، يدعو إلى أن يستبدل بالمقولات العددية الكسرة.

٧٦- هيدرجر زعيم وإمام بنيان الوجوديين مذهباً وليست الفلسفة نظرية واقعه.

٧٧- يسبرز فيلسوف ألماني معاصر سنة ١٨٨٣م، عاش في سويسرا من الفلاسفة

الوجوديين المعاصرين أغزرهم إنتاجاً، وأوضح تفكيراً، وأقربهم إلى التفكير الإنساني العام. أدرك أن الفلسفة ليس إدراكاً لصورة العالم وشكله.

٧٨- راجـع: تذوق الأدب ص٣٥٦.

٧٩- راجـع: الأدب المقارن لمحمد غنيمي هلال ص٣٨٩.

٨٠- راجـع: المصدر نفسه ص ٣٨٩.

٨١- راجـع: المصدر نفسه ص ٣٩٠.

٨٢- راجـع: المصدر نفسه ص ٣٩٠.

٨٣- انظـر: الأدب ومذاهبه لمحمد مفيد الشوباشى ص ١٤٠.

٨٤- راجـع: الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال ص ٣٩٥ - ٣٩٦.

٨٥- راجـع: المصدر نفسه ص٣٩٧.

٨٦- راجـع: المصدر نفسه ص٤٠٠.

٨٧- **شكسبير**: وليم شكسبير أعظم شعراء الإنجليز وأشهر كتاب المسرحية الشعرية. ولد بإنجلترا سنة ١٥٦٤م خلال حكم الملكة إليزابيث الأولى. ونشأ فقيراً فبدأ يعول نفسه وهو في الثامنة من عمره بقبول أي عمل يدرّ عليه ربحاً مناسباً. ولم يلبث شكسبير أن نزح إلى لندن حيث عمل بأحد مسارحها في وظيفة حارس لخيول الرواد، ثم تدرج بأن اشترك في تمثيل الأدوار الثانوية. وبعد فترة أصبح كاتب روايات ذلك المسرح.

وفاجأ وباء الطاعون لندن سنة ١٥٩٢ فأغلقت المسارح وعكف شكسبير على كتابة القصائد الشعرية، وعندما انتهى الوباء عاد إلى نشاطه في التأليف المسرحى وأصبح شريكاً في الفرقة التي يكتب لها، بينما أخذ اسمه يلمع شيئاً فشيئاً حتى صار أشهر شخصية أدبية في إنجلترا. وحين بلغ الثانية والخمسين من عمره عاد إلى مسقط رأسه

(ولدة سترافورد – قرب لندن)، حيث مات سنة ١٦١٦م.

وقد ترك شكسبير عدداً كبيراً من المسرحيات الشعرية بعضها تاريخي مثل «هنرى الخامس – وريتشارد الثالث»، وبعضها دارمى مثل «روميو وجوليت – و – هاملت – و – ماكبث – و – عطيل»، وبعضها كوميدى مثل «حلم ليلة صيف – و – ترويض النمرة – و – تاجر البندقية». وقد لاقت مؤلفات شكسبير وحياته كثيراً من عناية الدراسين والنقاد بحيث أصبحت المؤلفات التي كتبت في ذلك الموضوع تكون مكتبة مستقلة يطلق عليها اسم «مكتبة شكسبير» وتضم آلاف المجلدات بجميع اللغات.

٨٨– راجــع: الدكتور محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن ص٢٨١.

٨٩– راجــع: الأدب المقارن للدكتور الطاهر أحمد مكي ص٣٤٤.

٩٠– راجــع: المصدر نفسه ص٣٤٦.

٩١–راجــع: المصدر نفسه ص٣٤٥ والأدب المقارن لمحمد غنيمي هلال ص٢٨٧ – ٢٨٨.

٩٢– راسين: جون راسين أحد شعراء المسرح الفرنسى. ولد سنة ١٦٣٩م في عهد لويس الثالث عشر. ولم تمض سنوات قلائل على مولده حتى فقد أمه ثم أباه من بعدها فكفلته إحدى قريباته. وعاش الطفل اليتيم وسط بيئة متدينة ينتمي عدد من أفرادها إلى الدير فنشأ في جو معطر بروح العقيدة والعبادة، ينظر إلى المجتمع الباريسي المتحلل من تعاليم الدين نظرة عتاب أحياناً، وازدراء في أغلب الأحيان. وفي جو مدرسي مماثل تلقى راسين دراسته الأولى، ثم رحل إلى باريس كي يدرس الفلسفة والمنطق في جامعاتها. وهناك بدأ راسين ينظم السعر ويتردد على مسارحها وصادق شاعرها الكبير «لافونتين» فتحركت في نفسه الرغبة في التأليف المسرحي، فكتب أول مسرحياته ولكنها كانت من الضعف بحيث لم تر أضواء المسرح.

لم ييأس راسين – وإن اضطرته الحاجة إلى نظم الشعر في مدح أهل السلطة وتملقهم

لاسيما الملك لويس الرابع عشر – فتعرف في البلاط على المسرحي الشهير «موليير» الذى شجعه على الكتابة بل واقترح عليه بعض الموضوعات، فكانت بواكير إنتاج راسين المسرحي «طيبة – و – الاسكندر الأكبر»، فلقيت المسرحيتان نجاحاً كبيراً وأعجب بهما لويس، وتوج راسين أعماله بعد ذلك بمسرحيته التراجيدية «أندروماك» التي ترجمت إلى معظم اللغات ومنها العربية.

٩٣- **فولتير:** عالم فرنسي مشهور، أقام فى العاصمة الإنجليزية وضواحيها قرابة عامين، وواحد من المعجبين بشكسبير، والمتأثرين به، على الرغم من نقده القاسي حيث كان لآرائه أثر عنيف في اكتشاف شكسبير في القارة الأوربية جمعاء.
راجع: الدكتورر محمد غنيمي هلال في الأدب المقارن ص ١٣٢.

٩٤- **فاوست:** بين الأساطير الأصيلة التي ظهرت فى ألمانيا فى منتصف القرن السادس عشر الميلادي، وكتبت لها حياة طويلة في آداب العالم الأوروبي من مغاربها إلى مشارقها حتى يومنا هذا.

ولد شخص حقيقي بهذا الاسم في العقد التاسع من القرن الخامس عشر، بقرية صغيرة في مقاطعة فورتميرغ الألمانية، ومات سنة ١٥٤٠م تقريباً بعد حياة حافلة بالمغامرات العلمية والإجرامية والعاطفية. كان منجماً حيناً، وساحراً حيناً، وطالباً لعلوم السيمياء حيناً، ولكن السمة الغالبة لحياته هي الشعوذة والتأدب والتحايل من أجل الكسب غير المشروع، والغش والتدليس بين البسطاء والسذج من الفلاحين الوافدين إلى أسواق المدن والقرى.

هذا هو الشخص الذي عاش فى زمن قلق للغاية معاصر تقريباً لحياة مارتن لوثر مؤسس البروتستنتية، التي ثارت ضد تحكم الكنيسة وجمود قواعدها حينذاك. ولكن تصادف أن الشخص الحقيقي دخل عالم الأساطير في مجموعة من القصص الشعبية، ظهرت مطبوعة في سنة ١٥٨٧م بإسم «القصص الشعبى» وتعددت طبعاتها عاماً بعد عام حتى

منتصف القرن الثامن عشر، وهنا بدأت مالم الأسطورة الدالة تظهر من خلال حكاية لها عبرة بالنسبة لقلق العصر، الذي شهد تقلبات الوعى الأوروبي أمام تحديات العولم الطبيعية وأمام ضيق الأفق الديني الغالب.

٩٥- **منفرد:** هي مسرحية نشرت عام ١٨٠٧م وفيها يظهر الساحر «منفرد» فريسة اليأس والندم بسبب حب آثم وقع فيه فقضى على جثته، ويدعو لنجدته، برقاة السحرية، أرواح الأرض والسماء التي تعجز عن أن تهدي إليه ما ينشده من نعمة النسيان، وفوق قمة جبل (يونفرو) يقف «منفرد» يسب جمال الفجر المشرق على الثلم، ويضيق بالطبيعة ذرعاً، ويهم بالانتحار فلا يستطيع، إذ ينقذه صائد الوعول، ثم يأبى الخضوع لأرواح الشر التابعة لأهريمان وقد اشترطت – لعلاجه من يأسه – أن يخضع لها، ثم يظهر شبح «استرتيه Astarte وهي حبيبته التي كان حبه لها شؤماً عليها، فيتوسل إليها، وتأبى أن تغفر له، وتتنبأ بموته في الغد. وفي لحظة موته تظهر أرواح الشر، فيأبى الخضوع لها، كما أبت مرجريت أن تخرج من سجنها مع حبيبها جزءاً من روح الشر في مسرحية فاوست، ويلعن «منفرد» الشياطين، لأن الجرائم ينبغى ألا تعاقب بجرائم على يد شر المجرمين وهم الشياطين؛ ويأمرهم بالعودة إلى جحيمهم، فعذاب الضمير أعظم ألماً من الجحيم، فالروح – وهي خالدة – تجزى نفسها على أعمالها الخيرة والشريرة، ففيها أصل الشر، فيها جزاؤه، ونهايته، وتنصرف أرواح الشر، ويموت منفرد على الأثر. ينظر فى الأدب المقارن دكتور محمد غنيمي هلال ص ٢٩٧.

٩٦- **أوديب:** هي – في الأصل – أسطورة يونانية قديمة، اقتبس منها سوفوكليس فكرة مسرحيته الشهرية «أوديب الملك»، ثم تبعه عدد كبير من الأدباء استغل كل منهم نفس الأسطورة في شكل شعري أو نثري.

وملخص الأسطورة أن لايوس – ملك طيبة إحدى مدن اليونان – وزوجته جوكاستا

تلقيا نبوءة تقول بأن ابنهما حين يبلغ مبلغ الرجال سوف يقتل أباه، ويتزوج أمه، فأمر الملك بقتل الغلام، ولكن العبد المكلف بذلك أشفق عليه فسلمه إلى أحد الرعاة الذي رحل به بعيداً إلى بلدة كورنثا، ولم يلبث ملك هذه البلدة أن تبنى الغلام.

وما أن بلغ أوديب مبلغ الرجال حتى أخذت النبوءة تؤرقه – حين عرفها هو الآخر – فعوّل على الهرب من ذلك المصير المشئوم وخرج فاراً من كورنثا، وعلى الطريق التقى برجل عجوز مع بعض خدمه فتنازعا المرور وتعاركا، فقتل أوديب الرجل العجوز، وسار في طريقة حتى وصل مدينة طيبة ليجد أن اللعنة قد حلت بها في شكل «غول» جثم على أنفاسها، وألقى إلى الناس بلغز على أن يقتل كل من يخفق في حله، بينما وعدت الملكة بالزواج ممن ينجح في حل اللغز وتنصيبه ملكاً على المدينة فيتقدم أوديب ليحل اللغز ويتزوج الملكة ويعيش معها راضياً لعدد من السنين. ولكن اللعنة لم تلبث أن تحل بطيبة في شكل وباء وقحط شديدين، فيعللها المتنبؤن بأن الآلهة غضبى؛لأن قاتل الملك لايوس لم يعاقب. ويتولى أوديب البحث عن هذا القاتل – بوصفه ملكاً على البلاد ثم يكتشف الحقيقة ويعرف أنه قتل أباه وتزوج من أمه فينزل بنفسه العقاب حيث يفقأ ويحكم على نفسه بالنفي ويظل يهيم على وجهه إلى أن يموت فيأخذ عند الناس سمت القديسين ويدفنونه في خميلة جميلة منذورة لربات الليل والإخصاب.

هذا ولقد وضع فرويد نظريته في التحليل النفسي عندما جعل أساسها الغريزة الجنسية، والعقدة الناجمة عنها. لذا اختار لعقدة ارتباط الطفل بأمه اسم «**عقد أوديب**» مستعيراً اسم الأسطورة التي ترمز إلى أصل الإنسان ومصيره.

راجـع: تذوق الأدب للدكتور محمود ذهني ص٣٦٢.

٩٧- راجــع: الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال ص٢٨٧.

٩٨- راجـع: الأدب المقارن للدكتور الطاهر أحمد مكي ص ٣٤٦.

٩٩- راجـع: المصدر نفسه ص٣٥١.

١٠٠- راجـــع: الأدب المقارن للدكتور الطاهر مكي ص٣٤٧.

١٠١- راجـــع: المصدر نفسه ص٣٤٧.

١٠٢- راجـــع: المصدر نفسه ص٣٤٧.

١٠٣- راجـــع: الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال ص٢٩٨ - ٢٩٢.

محتوى الكتاب

الصفحة	الموضـــوع